groupe recherche action
GRAC

Programme de recherches territorialisées en Rhône-Alpes

« Formes de l'urbanité et dynamiques culturelles dans une métropole en chantier. Pratiques et représentations à l'œuvre dans la région urbaine Lyon / Saint-Étienne »

Pratiques contre-culturelles dans les brèches de la métropole :

LES CAS DE GRRRND ZERO À LYON ET AVATARIA À SAINT-ÉTIENNE

Ministère de l'Ecologie, du Développement Durable, des Transports et du Logement

DGALN/Plan Urbanisme Construction Architecture

M APA 1502236418 (D11-05) du 20 octobre 2011

Organisme porteur de l'offre :

GROUPE DE RECHERCHE ACTION (GRAC)

Rémi ELIÇABE

Amandine GUILBERT

Laetitia OVERNEY

novembre 2013

Remerciements

Nous tenons à remercier ici tous les membres des collectifs Grrrnd Zero et Avataria rencontrés pendant cette recherche, pour leur accueil, leurs relectures alertes et pertinentes.

Table des matières

Remerciements....2
1. Introduction....5
1.1 Problématisation générale....5
1.2 Axes problématiques....7
Axe 1 : Interroger la métropole dans ses creux....7
Axe 2 : Esthétique, éthique et politique....11
1.3 Présentation des terrains....14
1.3.1 Grrrnd Zero à Lyon....15
1.3.2 Avataria à St-Étienne....16
1.3.3 Matériaux....18
1. 4 Plan du rapport 18
2. Résultats : esthétique, éthique et politique des pratiques contre-culturelles dans les brèches de la métropole....20
2.1 Donner lieu aux pratiques contre-culturelles....20
2.1.1 Musiques actuelles, populaires, contre-culturelles ? Troubles dans les catégories de l'action publique et de la sociologie....20
2.1.1.1« Musiques actuelles » : labellisation, lieux dédiés et politiques culturelles événementielles....21
2.1.1.2 Les musiques populaires : un champ nouveau pour la sociologie....24
2.1.1.3 Une sociologie des attachements et des contres-cultures....26
2.1.2 Investir des lieux ajustés aux pratiques des collectifs....29
2.1.2.1 Une solution fragile : l'agencement café-concert/association de diffusion....29
2.1.2.2 Grrrnd Zero et Avataria, deux manières différentes de prendre lieu....32
Grrnd Zero : construire un lieu commun....32
Une négociation, à tâtons....34
Chronologie des négociations (été 2011-automne 2013)....34
Publicité de la négociation et épreuve de réflexivité pour le collectif....42
Avataria : agencer les contre-cultures au territoire local....49
2.1.2.3 Intercessions : aviver les réseaux contre-culturels....50
Lyon : un réseau proliférant et disséminé....50
St-Étienne : un réseau dense et coordonné....52
2.2. Investissements de forme : éthique, esthétique, politique du sensible. Une critique immanente de la métropolisation....56
2.2.1 Au cœur, le DIY....57
2.2.2 Pratiques d'une économie non marchande....59

2.2.3 Formes de vie associées ou comment faire d'un événement culturel « un moment social atypique »....65
2.2.3.1 L'exemple des « zones de gratuité » pendant le festival Avatarium....66
2.2.3.2 Les dispositifs scéniques : faire des petits aménagements, créer des ambiances....68
2.2.3.3 La bienveillance dans les concerts....70
2.2.3.4 Formes de visibilité dans la ville....72
Le cas de l'affichage libre....72
La mise en cause de toute une politique de la « ville propre »....75
2.2.4 Se remettre « en prise » avec les techniques : informatique libre, circuit bending, hack-lab..80
2.2.4.1 Éthiques sonores....82
2.2.4.2 Usinette, une écologie des pratiques....83
2.2.4.3 Usage ordinaire de l'informatique et politique des données....85
2.2.5 Conclusion : une logique de composition face aux logiques de la métropolisation....87
2.3. Pratiques contre-culturelles et chaînes de transmissions....91
2.3.1. Se situer au cœur des enjeux de patrimonialisation : le patrimoine comme ressort essentiel de la métropolisation de St-Etienne....93
2.3.2. A revers de la valorisation : rendre le passé toujours vivant....96
2.3.3. Reprendre prises sur la transmission....100
2.3.3.1. Réintroduire des aspérités, faire réémerger les conflits et controverses dans le monde minier et industriel : reconduire l'enquête pour en réactualiser les enjeux et s'inspirer 102
Une autre version du passé minier....102
Raviver les controverses socio-techniques liées à l'exploitation minière....103
Tabous et lieux communs....105
Valoriser les solidarités ouvrières....106
Problématiser l'héritage minier....107
2.3.3.2. Créer de nouvelles circulations et de nouvelles chaînes de transmission : produire des communs par l'hétérogène....108
Actualiser les questions posées par les histoires minoritaires....109
Circulations historiques et géographiques à travers les luttes : une autre manière de produire de la localité....113
St-Étienne, Longwy, Uckange, Florange....113
… Detroit (Michigan)....116
Transmettre : le chaud et le vivant, la profanation, les communs....117
3. Conclusion. Perdurer dans l'adversité : sédimenter les expériences....120
Bibliographie 125

1. Introduction

1.1 Problématisation générale

La recherche dont nous rendons compte dans le présent rapport poursuit un questionnement que nous avons entamé ailleurs, dans le cadre de recherches menées précédemment, et il nous semble important d'introduire notre propos en présentant la place qu'il occupe dans ce qui se dessine aujourd'hui comme un programme de recherche. La question centrale qui nous anime est celle de la possibilité d'habiter dans ce qu'il est convenu d'appeler les métropoles contemporaines. Il est vrai que c'est une vieille question de la sociologie (Simmel, au XIX^{ème} siècle, la posait déjà), mais en même temps, il nous semble que le contexte historique que nous vivons, celui de la globalisation et de l'anthropocène, repose cette question de l'habiter métropolitain de manière tout à fait brûlante.

Notre première recherche sur le sujet a consisté à poser cette question à des collectifs opposés à de grands projets de rénovation urbaine, dans différentes villes en Catalogne, en France et au Québec. Leurs réponses ont été étonnamment positives. Oui, il était possible pour eux d'habiter la métropole, mais il y avait une condition, et pas des moindres, puisqu'elle constituait tout autant la raison d'être et la forme de leur lutte : une condition d'accentuation de leur pouvoir d'agir sur l'environnement quotidien[1]. De là, nous sommes donc allés enquêter du côté de collectifs qui déployaient une attention particulièrement affûtée sur les questions environnementales, au sens d'une attention non pas seulement pour l'Écologie mais plus sûrement pour une écologie des pratiques quotidiennes[2]. Eux aussi nous ont répondu affirmativement à la possibilité d'habiter la métropole mais en complexifiant quelque peu leur réponse : il est possible d'habiter la métropole mais à condition de redéfinir les êtres en présence par d'autres voies que celles déjà tracées (notamment par le Grand Partage entre nature et culture). Ainsi, la question de l'habitabilité de la métropole ne se résout pas seulement dans la capacité d'action des habitants sur leur milieu, comme nous l'avions pensé dans un premier temps, mais bien dans la capacité à redéfinir les milieux eux-mêmes et à se laisser redéfinir par

1 GRAC. *Ressaisir la citoyenneté aux bords du politique. Expériences marginales et expériences instituées de participation politique à l'épreuve des projets de rénovation urbaine dans trois pays : Catalogne, France et Québec*, Consultation de recherche PUCA, MEEDDM « La citoyenneté urbaine : formes d'engagements et enjeux de solidarité », 2009.

2 GRAC-COPSAT M. (Doñate Sastre ; R. Eliçabe ; A. Guilbert ; A.S. Haeringer ; R. Márquez Porras ; L. Overney ; P. Romero Noguera). « *De la ville durable à la ville habitable : expériences de participation instituée et dynamiques collectives autonomes à l'épreuve de l'écologie* », Rapport de recherche, programme CDE, MEEDDM, janvier 2013.

eux, dans la relation aux multiples êtres qui les composent.

Dans la poursuite de ce questionnement, nous voulons interroger maintenant les caractéristiques esthétiques de l'habiter métropolitain. Si ce dernier nous est apparu d'abord comme accentuation du pouvoir d'agir sur les milieux de vie, puis comme redéfinition même des relations aux milieux, il nous semble pertinent de l'interroger aujourd'hui au prisme des configurations esthétiques et sensibles auxquelles il donne lieu, dans le registre d'une sociologie attentive aux phénomènes affectifs et perceptifs. Les terrains de la présente enquête ont été soigneusement choisis pour deux raisons qui ne peuvent être déliées l'une de l'autre. La première tient à leur caractère expérimental, les deux collectifs auxquels nous nous sommes intéressés travaillent à réinventer des formes, des lieux, des manières de faire ajustés aux activités artistiques et musicales qu'ils produisent et diffusent. La seconde découle de la première puisque ces expérimentations sur les cadres de la pratique ont pour conséquence de troubler leur qualification, de troubler jusqu'à leur ontologie, et d'inviter par là à beaucoup de prudence dans le compte-rendu que l'on peut faire de leur activité.

Prenant acte de ces deux caractéristiques de *l'expérimental* et du *trouble dans les catégories* que l'action des collectifs a en propre, nous n'avons pas cherché à saisir leurs expériences à travers une sociologie de la création artistique ou une sociologie de la réception des œuvres et des événements culturels. Pour ces mêmes raisons, mais aussi du fait de la relation d'autonomisation (mêlée d'ambiguïtés multiples) que les collectifs entretiennent à l'endroit des institutions culturelles, nous n'avons pas voulu non plus en faire une analyse depuis les politiques culturelles. Notre approche s'inscrit clairement dans une perspective de sociologie pragmatique, étant entendu par là que nous engageons moins une sociologie des logiques d'acteurs ou des répertoires d'action qu'une sociologie de la conduite problématique de l'action, des dynamiques de constitution des collectifs, de leurs associations et de leurs compositions, inspirée de la théorie de l'acteur réseau, de la sociologie des controverses et de la philosophie pragmatique des sciences.

Enfin, nous avons voulu éviter de faire une sociologie de la dénonciation ou au contraire de l'apologie du lien entretenu entre « la création » ou les « classes créatives » et la métropolisation de l'espace urbain, étant persuadés que ces deux positions, en se faisant face parfaitement, s'équivalent finalement, dans un même refus de percevoir ce qui au sein même du lien entre ville et création reste très largement indéterminé. Car c'est à cet endroit précis, dans l'indétermination du devenir de ce lien entre création et métropoles contemporaines, que le questionnement principal de cette recherche trouve à s'immiscer. Entre la version apologétique et la critique froide de ce lien, se glisse cette question à laquelle nous espérons que les résultats de la présente enquête participent à fournir quelques éléments de réponses : comment des agencements

esthétiques, en bordure des institutions culturelles de la métropole, interrogent-ils celle-ci dans sa cohérence, la mettent en cause, et participent à en reconfigurer les contours et la texture sensible ?

1.2 Axes problématiques

Pour documenter cette question, il nous a semblé important de situer notre recherche au carrefour d'un axe de questionnement empirique et d'un positionnement conceptuel à même de rendre compte des expériences observées : le premier a trait au processus de métropolisation et à sa mise en critique par les collectifs avec lesquels nous avons mené l'enquête, il interroge le déploiement concret dans le temps et dans l'espace de ces expériences qui s'élaborent dans les creux de la métropole et la mettent à l'épreuve ; le second explore trois registres que les expériences étudiées empruntent toutes deux : l'esthétique, l'éthique et la politique, qui nous amènent à user de concepts philosophiques afin de restituer convenablement l'intrication par laquelle les collectifs les tiennent ensemble.

Axe 1 : Interroger la métropole dans ses creux

L'appel à projet du Programme de Recherches Territorialisées en Rhône-Alpes (2011) se proposait d'enregistrer les nouvelles pratiques induites par la dynamique de métropolisation en centrant son intérêt notamment sur « les acteurs non-institutionnels de cette métropole en chantier »[3]. Autrement dit, comment « les citoyens ordinaires qui pratiquent le territoire »[4] fabriquent-ils des usages et des modes de vie inédits, de nouvelles formes de vivre-ensemble et de liens collectifs au gré des avancées de la métropolisation.

Notre recherche s'est intéressée à différentes expériences qui viennent reconfigurer la métropole. Celles-ci ont d'abord pour caractéristiques de s'adosser à des expériences vécues du territoire, de prendre en compte les inscriptions locales, celles des habitants d'une ville, celles d'artistes en prise avec leur environnement. Elles viennent ainsi mettre en cause la logique du détachement au centre de l'espace public républicain, cette figure du citoyen pensé comme détaché de ses milieux sociaux, culturels, et des différents territoires vécus dans lesquels il s'inscrit[5]. A l'inverse,

3 Cf. « Formes de l'urbanité et dynamiques culturelles dans une métropole en chantier », Appel à projets de recherche du Programme de Recherches Territorialisées en Rhône-Alpes 2011, p. 8.

4 *Ibid*. p. 7.

5 C'est une confrontation « directe » du citoyen à la nation, contre la constitution de corps intermédiaires qui fonde selon Jacques Ion le modèle républicain d'intégration politique, cf. Jacques Ion, « Engagements associatifs et espace public », *Mouvement*, n°3, 1999.

ces expériences s'appuient sur les attachements singuliers que les personnes nouent avec le territoire, attachements pratiques (liés à ce qu'ils font concrètement dans cet espace), mais aussi affectifs et idéologiques (ce qu'ils aiment et ce qu'ils veulent pour ce territoire, qu'il s'agisse des attachements au réseau du rock indépendant, au milieu de la mine ou à l'éthique du Do It Yourself, aux formes de solidarités et de contestations qu'ils permettent).

L'espace des flux créé par la métropole, la vitesse de déplacement constante qu'il engage, vient redoubler cette logique du détachement. La métropole dessine un espace urbain dont la fonction principale est bien de faciliter la circulation en son sein[6]. Circulation des marchandises, des fluides, mais également des passants. Ce qui construit la ville moderne c'est sa capacité à ordonner le réel urbain selon un double principe d'illimitation et d'inscription dans les réseaux globaux : « Les lieux perdent la substance même de leur signification culturelle, historique et géographique, pour être intégrés dans les lieux fonctionnels produisant un espace de flux qui se substitue à l'espace des lieux »[7]. Les collectifs auxquels nous nous sommes intéressés développent un discours et des pratiques qui mettent en cause cette dynamique des flux, et ils s'insinuent dans ses brèches. Précisément, ces expériences montrent comment la métropole peut aussi produire des attaches dans les plis, en dehors, et parfois contre ses réalisations et les transformations du territoire qu'elle inaugure : attaches à créer avec les exclus de la métropole à l'instar des sans papiers, attaches à préserver par exemple avec le passé minier à St-Etienne ou avec d'autres lieux culturels que ceux promus par la métropole.

Il ne faudrait pas voir dans les expériences dont il sera question ici des initiatives forcloses sur un environnement hyper localisé, et conclure alors, hâtivement, à une forme d'archaïsme, d'immobilité à l'heure des investissements labiles de l'espace des flux. Si les membres des collectifs s'organisent à une échelle de proximité (le milieu contre culturel d'une ville), il n'en reste pas moins qu'ils circulent à d'autres échelles, vers d'autres expériences (quand tel festival, concert ou projection rassemble des artistes du monde entier, attire un public venant de différentes régions). Le territoire concerné par ces expériences est bien celui qui est ouvert par ces circulations effectuées au quotidien de proche en proche – ce que Michel de Certeau désigne par des « arts de faire »[8]. Ses limites ne sont donc jamais fixées par avance, et sa consistance, ses qualités, se reconfigurent au gré des expériences. Ce n'est donc pas de la métropole comme pure abstraction dont il sera question dans ce rapport de recherche, mais de « la métropole en chantier », usitée, habitée, des réalisations pratiques et des redéfinitions des usages du territoire qu'elle engage, pour des collectifs qui tentent d'expérimenter de nouvelles manières de faire[9].

6 Olivier Mongin, *La condition urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005.
7 Manuel Castells, *La société en réseaux*, tome 1 : *L'ère de l'information*, Paris, Fayard, 1997, p. 424.
8 Michel De Certeau, *L'invention du quotidien, 1.Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
9 De ce point de vue, nous nous inscrivons dans la perspective proposée par Michel Lussault dans l'épilogue de

Les métropoles de Lyon et de St-Étienne sont faites d'aéroports (Saint-Exupéry, Saint-Etienne-Bouthéon), de centres commerciaux (La Part-Dieu à Lyon, Centre-Deux à St-Étienne), de grands parcs (Miribel-Jonage, Parc de la Tête d'Or), de quartiers d'affaires (La Tour Oxygène à Lyon), ou de grands projets de rénovation urbaine (Confluence à Lyon, le Grand Projet de Ville à St-Étienne qui concerne quatre quartiers), d'événements culturels (les Biennales de la danse ou d'art contemporain à Lyon, celle du design à St-Étienne), etc. Et si ces espaces sont autant de lieux où circulent des publics, force est de constater que ces lieux-phares de la métropole et les nouveaux modes d'urbanité qu'ils engagent, peuvent aussi être pris à revers de la célébration à laquelle ils donnent lieu. À la circulation des migrants internationaux à l'aéroport Saint-Exupéry répond l'invisibilité et la relégation des sans papiers dans son centre de rétention administratif. À la création de la Sucrière à Confluence, répond le déplacement forcé des travailleuses du sexe malvenues dans le quartier de ce lieu culturel majeur. A la réhabilitation de la gare Chateaucreux répond l'exclusion des sans-abris par les équipements urbains qu'elle met en place (comme par exemple la suppression des bancs publics).

Ainsi, si la métropole est faite d'usages et de manières de l'habiter ou de se déplacer et ne se réduit pas seulement à une entité abstraite, cela se traduit aussi par le fait qu'elle rend la vie impossible à certains qui, jusque-là, trouvaient à faire avec la ville et avaient appris à composer avec l'urbanité métropolitaine. Le redimensionnement introduit par la métropolisation actuelle fragilise ainsi certains de ceux qui s'y tiennent et les obligent à revoir leurs manières de s'y tenir, à redéployer autrement leurs réseaux de solidarité pour continuer à y vivre. Pour saisir la métropole et ses usages, nous faisons donc une proposition, celle d'un changement de focale qui invite à interroger la métropole là où elle est travaillée, autrement dit mise à l'épreuve par ceux qui lui résistent et élaborent des brèches ou des interstices leur permettant de l'habiter malgré tout.

Notre recherche prend ainsi le parti d'interroger la métropole en creux, depuis les pratiques de ceux qui s'échinent sinon à la défaire – la tâche est immense et possiblement vaine –, à tout le moins à s'y ménager des lieux de vie. L'hypothèse est que, en nous attachant aux marges de la métropole, nous rencontrons des acteurs qui, parce que les formes de vie auxquelles ils tiennent sont menacées par l'avènement de la métropole, s'attellent à fabriquer d'autres espaces.

En proposant de nous attacher à des collectifs qui défont et refont la métropole autrement, nous insistons sur le fait que nous ne nous abstrayons pas de la métropole. Bien au contraire, nous entendons nous situer au plan des usages, quitte à ce qu'il s'agisse de contre-usages ou de mésusages qui disent donc, par défaut, ce qu'il en est de cet art d'habiter la métropole.

---

son ouvrage *L'homme Spatial. La construction sociale de l'espace urbain* consistant à considérer les recherches sur l'espace urbain du point de vue des manières dont ce dernier est *habité.* Michel Lussault, *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace urbain*, Paris, Seuil, 2007, pp. 347-351.

C'est donc bien à la consistance et au déroulement concret et situé des expériences que l'on s'intéresse, en étant notamment particulièrement attentifs à leur déploiement dans le temps et dans l'espace. Si la métropole est polarisée par les flux économiques qui la traversent, les collectifs n'épousent pas cette polarisation, bien qu'ils soient amenés sans cesse à emprunter les mêmes flux. A l'entrecroisement des circulations des collectifs, de leurs temporalités propres et de celles des flux métropolitains, on se demandera donc ici quelles synchronies ou dyschronies s'en dégagent ? Et dans le même temps, quelles topologies et hétérotopies[10] apparaissent ? Enfin, en quoi ces continuités et discontinuités nous renseignent-elles sur l'espace-temps métropolitain ? Les caractéristiques métropolitaines à Lyon et St-Étienne étant de nature différente, la territorialisation des pratiques des collectifs ne répond pas aux mêmes principes organisateurs. Quelles mobilités et immobilités peut-on identifier ? Quelles appropriations de lieux et de territoires permettent ces expériences ?

En outre, l'ancienneté des collectifs et la poursuite de leur action depuis plusieurs dizaines années indiquent une longévité quasi exceptionnelle, que les collectifs auxquels on s'est intéressé ont en commun. C'est bien là un enjeu fort pour ces expériences qui s'inscrivent dans les brèches de la métropole et dont l'existence est donc toujours incertaine voire menacée : comment perdurer dans le temps ? Cette longévité nous amènera également à interroger les formes d'héritages et de transmissions qui s'opèrent au fil du temps et des générations sur les deux terrains et qui concernent un passé plus ou moins proche.

La présentation de ce premier axe de questionnement nous fait bien sentir comment pour les collectifs avec lesquels nous avons mené l'enquête, la métropolisation est moins le nom d'un ennemi que celui d'une hostilité, au sens d'un milieu pratiqué plutôt que d'une entité bien définie à laquelle ils feraient face. Cela dessine, si l'on prend au sérieux l'ambiguïté du terme hostilité, dont la racine commune avec « hôte » et « hospitalité » suggère la réversibilité, un paysage oppressif mais incertain, au sein duquel les collectifs travaillent précisément à la production d'une hospitalité possible. Ainsi, la bataille qui se livre avec les dispositifs[11] métropolitains est-elle ramenée à son expérience la plus quotidienne et triviale, dans la lutte impliquée par la poursuite de l'activité des collectifs. Les collectifs auxquels nous nous sommes intéressés ont

10 « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. ». Cf. Michel Foucault, *Dits et écrits* (1984), « Des espaces autres », n° 360, Paris, Gallimard, Nrf, 1994, pp. 752-762.

11 Le terme de dispositif sera utilisé dans l'ensemble du rapport dans le sens défini par Michel Foucault, c'est-à-dire comme configuration hétérogène de visibilités et d'énoncés définissant un pouvoir essentiellement indirect, agissant par incitation. Cf. Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », entretien avec Colas, D. Grosrichard *et al.*, *Dits et Ecrits II. 1976-1979*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, texte n° 206, p. 299. Nous utiliserons le vocable d'agencement, emprunté à Gilles Deleuze et Félix Guattari, pour caractériser d'autres configurations hétérogènes du visible et de l'énonçable, dans le sens d'un accroissement de puissance, donc dans un sens émancipateur, opposé à celui du dispositif. Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les éditions de minuit, 1981, p. 631.

pour caractéristique d'entretenir, de manière plus ou moins intense ou conflictuelle, des relations avec les institutions. Donc, comment développent-ils une critique de la métropolisation depuis cette posture-là ? Et surtout comment refabriquent-ils, par delà la critique, un pouvoir d'agir sur le processus métropolitain ? L'exploration de ces capacités à agir, de la manière dont les collectifs les identifient à tâtons, les constituent au fil du temps et les diffusent, sera l'un des fils d'analyse tenu tout au long de ce rapport.

Axe 2 : Esthétique, éthique et politique

Le deuxième axe d'analyse que nous proposons est plus abstrait que le premier, quoiqu'il ne s'éloigne jamais du plan de saisie empirique des phénomènes de métropolisation et d'expérimentation des collectifs que nous nous sommes fixé. L'activité des deux collectifs auxquels nous nous sommes intéressés consiste à réinventer des formes, des lieux et des manières de faire ajustés aux activités artistiques et musicales qu'ils produisent et diffusent. Aussi, obligent-ils les chercheurs prétendant rendre compte de leurs activités à user de conceptualisations adéquates, au plus près des pratiques mises en jeu, prenant en compte avec un soin particulier les franchissements de frontières disciplinaires qu'elles impliquent. Pour cela, ce deuxième axe problématique sera l'occasion de définir plus précisément comment nous allons user des concepts d'*esthétique*, de *politique* et d'*éthique* pour décrire les expériences, et indiquer en quoi et pourquoi nous voulons les garder tenus ensemble. Les trois propositions qui suivent articulent à chaque fois ces trois registres, cependant, la première insistera davantage sur la question politique, par la médiation de la philosophie politique de Jacques Rancière, la seconde insistera plutôt sur la notion d'esthétique, à partir de la conception de l'expérience de John Dewey, la troisième enfin, proposera une version de l'éthique dans le sens éthologique proposé par Gilles Deleuze et poursuivi en terme d'éthique située par la philosophe des sciences Donna Haraway.

On l'a vu précédemment, la métropole a pour caractéristique d'opérer sur le registre du sensible : par ses aménagements urbains – des plus massifs, comme la reconstruction d'un quartier dans son ensemble, aux plus insignifiants en apparence –, en ce qu'ils déterminent un ordre du visible et de l'invisible, du dicible et de l'indicible. C'est ce que le philosophe Jacques Rancière nomme une certaine configuration du sensible, celle de la « police », en ce qu'elle détermine avant tout « un ordre des corps qui définit les partages entre les modes de faire, les modes d'être et les modes du dire, qui fait que tels corps sont assignés par leur nom à telle place et à telle tâche ; c'est un ordre du visible et du dicible qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne

l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit. […] La police n'est pas tant une "disciplinarisation" des corps qu'une règle de leur apparaître, une configuration des occupations et des propriétés des espaces où ces occupations sont distribuées »[12]. La politique constitue la logique qui vient mettre en cause les partages opérés par la police, lui faire effraction, elle définit donc un autre partage du sensible, un autre commun possible, une autre répartition des parts, une autre configuration sensible des places et des statuts attachés à ces places. Ainsi, pour Rancière, c'est bien une « esthétique » qui est à la base de la politique, esthétique étant à entendre dans « un sens kantien, éventuellement revisité par Foucault »[13], c'est-à-dire comme un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte dans une telle conception sur ce que l'on voit et sur ce que l'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles ouverts dans le temps. C'est à partir de cette esthétique première que l'on peut poser la question des « pratiques esthétiques », au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l'art et de la musique, du lieu qu'elles occupent, de l'effraction qui correspond à leur apparition, de ce qu'elles « font » enfin au regard de la vie commune dans les métropoles contemporaines. Nous opérons donc ici, avec Rancière, une première composition de ces trois registres de l'esthétique, de l'éthique et de la politique, composition qui intervient au niveau du découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de ses formes concrètes d'expression.

Mais en renfort de cette définition très dissensuelle de la politique de Jacques Rancière, nous proposons une autre articulation de ces trois termes, par le biais de la philosophie pragmatique, plus particulièrement de la conception de l'esthétique défendue par John Dewey. Cette conception ne contredit pas celle de Rancière, elle la complète plutôt, en considérant le sensible non plus comme un objet formel (construit pour Rancière à partir de la philosophie politique d'Aristote) mais comme une *expérience* sensible, en correspondance avec la racine grecque de l'esthétique (aisthêtikos), qui insiste sur le caractère actif de la faculté de sentir. Dans son

12 Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, Ed. La Fabrique, 1998, p. 52. Dans ce même livre, J. Rancière différencie la police de la politique dans un sens très intéressant pour penser la correspondance entre police et métropolisation des espaces urbains, qui se trouvent confondus par la notion de circulation : « l'intervention policière dans l'espace public ne consiste pas d'abord à interpeller les manifestants mais à disperser les manifestations. La police n'est pas la loi qui interpelle l'individu (le « hé ! vous, là-bas » d'Althusser), sauf à la confondre avec la sujétion religieuse. Elle est d'abord le rappel à l'évidence de ce qu'il y a, ou plutôt qu'il n'y a pas : « Circulez ! il n'y a rien à voir. » La police dit qu'il n'y a rien à voir sur une chaussée, rien à faire qu'à y circuler. Elle dit que l'espace de la circulation n'est que l'espace de la circulation. La politique consiste à transformer cet espace de circulation en espace de manifestation d'un sujet : le peuple, les travailleurs, les citoyens. Elle consiste à refigurer l'espace, ce qu'il y a à y faire, à y voir, à y nommer. Elle est le litige institué sur le partage du sensible, sur ce nemeïn qui fonde tout nomos communautaire. » *Ibid*. p. 242.

13 Cf. http://multitudes.samizdat.net/Le-partage-du-sensible. Entretien avec Rancière. Mis en ligne le 25 juin 2007.

ouvrage *L'art comme expérience*[14], Dewey définit l'esthétique comme ce qui caractérise la relation dynamique des êtres humains à leurs milieux de vie, comme ce qui caractérise le mieux l'expérience, c'est-à-dire le flux constant des échanges que milieux et êtres humains entretiennent. À revers d'une perspective esthétique prenant pour objet les œuvres elles-mêmes (des œuvres achevées), et à revers également de la perspective sociologique qui ramène celles-ci au rang de simples objets de goût, la notion d'expérience lui permet de penser la zone trouble où ces partages se défont. Un continuum peut exister alors entre la vie quotidienne et ce que le domaine de l'art normalement sépare, entre l'expérience de la vie quotidienne et l'expérience artistique, toutes deux redéfinies ensemble comme œuvres inachevées, littéralement en train de se faire[15]. Cette conception de l'esthétique pointe alors vers les chemins sinueux, les hésitations, les reprises que toute expérience comme tout acte créateur engage. Elle pointe encore vers des frayages qui se poursuivent après l'acte du créateur achevé, laissant à ceux qui après lui font aussi l'expérience de l'œuvre la possibilité de la poursuivre à leur tour, par leur admiration ou leur détestation, ou tout autre sentiment que leur inspire une œuvre que par leur simple intérêt, ils participent à instaurer. Elle indique enfin la troisième considération conceptuelle de ce second axe de questionnement, à savoir une autre polarité, celle d'une éthique qui ne pourrait se dire que de rapports liant des expériences et des milieux de vie.

C'est ici à Gilles Deleuze, lui même à la suite de Spinoza et de l'éthologiste Jacob Von Uexküll que nous reprenons la notion d'éthique, dans un sens que Deleuze qualifie non sans espièglerie d'éthologique : « L'Ethique de Spinoza n'a rien à voir avec une morale, il la conçoit comme une éthologie, c'est-à-dire comme une composition des vitesses et des lenteurs, des pouvoirs d'affecter et d'être affectés sur un plan d'immanence »[16]. Ce sur quoi Deleuze attire l'attention, c'est bien sur la composition essentiellement sensible et intensive de l'éthique spinoziste, soucieuse avant tout de se défaire des passions tristes, elle opère sur un « plan d'immanence » dans le sens amoral qui est celui de l'augmentation de la puissance, de la capacité à agencer les corps et les âmes à un plus haut degré de composition. L'exemple, célèbre, qu'emprunte Deleuze à Von Uexküll, est celui de la tique, affectée seulement par trois affects vitaux : « affect de lumière (grimper en haut d'une branche), affect olfactif (se laisser tomber de la branche sur un mammifère) et affect calorifique (chercher la région sans poil et la plus chaude) »[17]. L'éthique, en ce sens éthologique, concerne donc avant tout le registre de la capacité, ou plutôt ce que l'idée

14 John Dewey. *L'art comme expérience,* Gallimard, 2005 (1915).

15 Une telle conception de l'esthétique, comme « œuvre inachevée », ou « œuvre à faire » est défendue par Charles Peguy mais également par un philosophe longtemps oublié, Étienne Souriau, ramené récemment à la surface par Isabelle Stengers et Bruno Latour. Charles Peguy, *Clio,* Gallimard, 2000 (1931). Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence. Suivi de « l'Oeuvre à faire »* (précédé d'une introduction *« Le sphinx de l'oeuvre »* par I. Stengers et B. Latour), PUF, Paris, 2009 (1943).

16 Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique,* Les éditions de minuit, 1981, p. 168.

17 *Ibid*. p. 167.

même de capacité comprend comme indétermination : « Voilà pourquoi Spinoza lance de véritables cris : vous ne savez pas ce dont vous êtes capables, en bon et en mauvais, vous ne savez pas d'avance ce que peut un corps ou une âme, dans telle rencontre, dans tel agencement, dans telle combinaison »[18]. A ces deux apports, celui de la prise en compte centrale des affects dans la constitution d'une éthique, et celui de la conception de la capacité indéterminée qui s'en dégage, s'ajoute un troisième apport, qui est celui que la philosophe des sciences Donna Haraway a su particulièrement mettre en valeur, à savoir le caractère situé d'une telle éthique[19]. Donna Haraway aborde la question de l'éthique à partir d'une conceptualisation en termes de savoirs situés, et ceci dans le but de radicaliser la proposition du « standpoint » des sciences studies féministes[20]. La perspective d'Haraway est « connectiviste », elle insiste ainsi particulièrement sur les compositions et alliances toujours possibles entre producteurs et productrices de savoirs partiels, définissant des éthiques composites mais toujours liées aux positions que chacun occupe, à la localité depuis laquelle chacun parle. Ainsi, une telle éthique concerne bien la définition du monde commun (comme composition des éthiques locales) en même temps que des positions occupées dans l'espace, des visibilités et des invisibilités, elle pose elle aussi avec acuité les questions esthétiques et politiques. Nous retiendrons de l'éthique située inspirée par Deleuze et Haraway qu'elle propose aux chercheurs que nous sommes une inclusion dans ce processus compositionniste, qui nous fait devenir, au même titre que les collectifs auxquels nous nous intéressons, des producteurs de savoirs partiels. En ce sens la présente recherche s'inscrit dans une prise de position politique qui, pour le dire dans les termes de Rancière, « présuppose l'égalité des intelligences »[21]. Nous retiendrons également que cette éthique tend à confondre des processus vitaux en relation avec des milieux et des formalisations diverses qu'elles soient culturelles, en lien avec la musique, les techniques numériques, la vidéo ou encore en prise avec la vie quotidienne. Nous escomptons en effet que la description minutieuse des pratiques des collectifs fasse apparaître et sentir combien sont enchevêtrés pour eux ces deux registres, et à quel point ils peuvent nous aider à penser leur articulation.

1.3 Présentation des terrains

18 *Ibid*. p. 168.

19 Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais,* « Savoirs situés, La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », Exils, 2007, p. 129.

20 La théorie du « standpoint » considère que l'objectivité du chercheur se trouve accrue par la mise à jour de la position singulière qu'il occupe. Sandra Harding. « L'instabilité des catégories analytiques de la théorie féministe », *Futur Antérieur*, n°5, 1991.

21 Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle,* 10/18, 2004.

Nous avons conduit notre enquête auprès des collectifs Grrrnd Zero à Lyon et Avataria à St-Étienne. Nous avons privilégié une analyse transversale : nous nous efforcerons dans le corps de notre analyse de souligner les dynamiques communes et les points de contrastes entre ces deux expériences. Nous verrons notamment ce qu'induisent les contextes métropolitains différents à Lyon et St-Étienne. Mais tout d'abord présentons brièvement les collectifs.

1.3.1 Grrrnd Zero à Lyon

L'un des terrains choisi, le collectif Grrrnd Zero, tire son nom de la date d'ouverture de ses premiers locaux, le 11 septembre 2004. L'acte fondateur est le squat d'un lieu que le collectif souhaite dédier aux musiques « underground » ; cette ouverture est conçue comme une réponse effective au manque de lieux culturels permettant ce type de programmation sur l'agglomération lyonnaise. Pendant quatre mois, un grand nombre de concerts très éclectiques sont organisés dans le squat, en même temps qu'un dialogue avec les services municipaux est entamé afin de trouver des solutions possibles de relogement. Un premier relogement, inadéquat (parce que ne disposant pas d'espace de concert), sera proposé au collectif rue Clément Marrot. Après plusieurs mois de négociations, une solution provisoire est trouvé : les services culturels de la mairie signent une convention qui autorise l'usage régulier du Rail Théâtre, une grande salle de concert située dans le 9ème arrondissement de Lyon. De plus, la friche industrielle de Brossette, située au 40 rue Pré-Gaudry dans le quartier de Gerland est mise à disposition du collectif pour les activités hors concert.

Depuis 2005, Grrrnd Zero fédère une trentaine d'associations qui organisent, chaque année, une centaine de concerts, expositions et projections, attirant en moyenne plus de 12 000 spectateurs par an[22]. Dans la friche de Gerland, « un espace autogéré dédié aux cultures underground / hors-normes / DIY / alternatives, exigeant et accessible » est aménagé, offrant la possibilité d'héberger une douzaine de studios de répétition pour 40 groupes de musique, des bureaux, des espaces d'accueil pour les groupes en tournée, un atelier de sérigraphie, un labo photo, plusieurs labels et un espace pour des collectifs de vidéastes.

En janvier 2011, la convention liant Marto (l'association gestionnaire du Rail Théâtre), la Ville de Lyon et Grrrnd Zero pour le site du 9ème arrondissement est rompue pour différentes raisons,

22 Cf. Bilan d'activité de Grrrnd Zero, 2011.

notamment l'inadaptation de l'espace à la diffusion de musiques amplifiées (installation en janvier 2011 d'un limiteur de son, vétusté du matériel de sonorisation). Parallèlement, le 20 juillet 2011, un commandement de quitter les lieux est fixé au 31 octobre suivant pour les locaux de Gerland. Après des négociations avec la Ville et le Grand Lyon (depuis peu propriétaire des murs du bâtiment), la date de départ est reportée à la fin 2012, mais l'interdiction d'accueillir du public dans les locaux de Gerland est réaffirmée.

La situation de Grrrnd Zero est donc depuis sa création et particulièrement au moment même où nous avons mené l'enquête, très incertaine. La quasi-totalité de la programmation de la saison 2011-2012 a été annulée et le reste des concerts a lieu « hors les murs » à savoir dans des bars ou de petites salles de concert de l'agglomération. Le dialogue avec la Direction des Affaires Culturelles et la Direction en charge de la culture de la Ville de Lyon se poursuit cahin-caha. Le collectif obtient un délai et quitte finalement le site de Gerland fin avril 2013 : la Ville de Lyon s'est alors engagée à mettre à disposition un lieu situé au 60 avenue de Bohlen à Vaulx-en-Velin dans le quartier de la Soie (500m2 de bureaux, 1500m2 de hangar) et à prendre en charge une partie du coût des travaux de rénovation qui seront entièrement réalisés par les membres du collectif Grrrnd Zero. Mais à ce jour, aucune convention n'a encore été signée.

Ce court récit introductif sur l'histoire du collectif et de ses relations aux institutions en charge de la culture donne un bon aperçu des points problématiques auxquels la présente enquête va tâcher de répondre : d'abord, l'actualité de Grrrnd Zero est celle d'une lutte pour *prendre place* dans la métropole, elle interroge la qualité hospitalière de cette dernière pour ce type d'expérience. Il y a là un enjeu déterminant pour le collectif/lieu Grrrnd Zero : territorialiser la pratique au cœur de la métropole lyonnaise, et ce en prenant garde à ne pas se départir des principes de fonctionnement qui l'ont fait tenir jusque là (programmation de « musiques impossibles » « indépendantes / expérimentales / alternatives / bizarres / underground », absence de service de sécurité, etc.). Cette lutte pour *prendre place* est en même temps une mise en politique des formes de pratiques culturelles défendues par le collectif, mise en politique au double sens d'une résistance à la mise au format des politiques publiques de l'action du collectif (puisque les pratiques culturelles défendues sont dites « hors-normes ») mais aussi dans le sens plus profond d'une mise en politique par l'extension du public concerné : la lutte pour perdurer fait exister la communauté de ceux et celles qui dans la métropole sont attachés à Grrrnd Zero.

1.3.2 Avataria à St-Étienne

Avataria est une association composée d'une dizaine de personnes dont l'activité principale tient

dans l'organisation de concerts et d'événements culturels dans un champ très large de pratiques artistiques (musiques rock, électroniques, expérimentales, noise, arts numériques et visuels, performances théâtrales). Elle fait suite au Mad's Collectif (1989-1999), une première association dédiée à l'organisation de concerts de groupes de rock (garage r'n'l, punk-rock, rock alternatif, dub) locaux mais aussi internationaux pendant près de dix ans à St-Étienne. Nombre des anciens de Mad's Collectif sont très investis dans Avataria.

L'association Avataria organise des soirées, des concerts, des conférences et surtout un festival annuel, Avatarium – « un festival de musique mais pas seulement »[23] –, événement qui se déroule depuis plus de dix ans au Musée de la Mine à St-Étienne et qui bénéficie d'une subvention annuelle de la Mairie. La programmation est éclectique : aussi bien des concerts (de rock sous ses multiples formes, de punk, de hip hop, de musique expérimentale ou encore électronique, etc.), que des performances, des conférences (sur l'histoire des femmes dans la mine, l'informatique libre, ou encore autour de films documentaires sur les luttes ouvrières), des ateliers (atelier pour construire collectivement une imprimante 3 D, pour découvrir la boxe), etc. Chaque année une thématique centrale est définie, à titre d'exemples : en 2003 « Travail et machines », en 2004 « Libre ! ?», en 2010, « Utopies », en 2012 « Working Class Heroes », en 2013 « Transmissions ».

Avataria participe également à l'organisation annuelle du festival Quartiers Libres avec d'autres collectifs stéphanois. Ce festival est créé en 2010 à l'initiative de « militant-es de la scène contre-culturelle stéphanoise »[24] pour apporter un soutien financier à des collectifs engagés localement dans différentes luttes (collectifs anti-carcéraux, de soutien aux sans-papier, des projets de lieux autogérés, une radio associative) mais aussi pour faire connaître ces luttes et créer des liens entre elles.

Les membres du collectif tiennent ainsi fortement à travers leur activité à la dimension politique de la musique, ils disent par là hériter du rock comme forme d'« insurrection musicale », « contestation de l'ordre établi »[25]. Et il y a un second héritage dont se réclame Avataria, qui est celui qui transite par le Musée de la Mine, où se tient le festival Avatarium chaque année depuis quatorze ans. La chose est suffisamment importante et étonnante pour que le collectif juge opportun de la justifier. Il s'agit, par cette inscription dans un lieu hors d'usage depuis plusieurs décennies – le site du Puits Couriot a été fermé à l'exploitation en 1973 et réhabilité en musée en 1991 non sans tergiversations –, de « faire revivre le temps de concerts, de projections et de conférences [un lieu qui risque, sans cela, de rester] mort »[26]. La perspective est explicitement

23 Extrait du site internet d'Avataria. www.avataria.org
24 *Ibid.*
25 *Ibid.*
26 Extrait du journal de l'édition #12 du festival Avatarium, 2011.

intergénérationnelle, les membres d'Avataria étant relativement jeunes (de 35 à 50 ans environ). Par cette présence renouvelée sur le site, c'est du même coup le monde de la mine – le travail, les solidarités et les luttes ouvrières – qui se trouve redéfini comme terreau sur lequel gager et engager de nouvelles solidarités. Nous nous appliquerons à travers l'analyse à décrire la manière dont le collectif se saisit et fait vivre au présent ces héritages. Comment des connexions opèrent à travers le festival Avatarium entre des luttes engagées dans des domaines très variés (féminisme, informatique libre, soutien aux personnes sans-papiers, etc.), dans divers territoires (locaux mais aussi internationaux) et à différentes époques (le passé minier, l'actualité) ? Nous verrons comment la résistance au pilotage économique des métropoles engage pour Avataria des opérations concrètes – organiser un festival – qui renouvellent les formes de solidarité entre les présents (ceux et celles qui occupent le territoire ou transitent par lui), dessinent un autre corps et un autre rapport à la politique que ceux, consensuels et attendus, du citoyen métropolitain.

1.3.3 Matériaux

Sur les deux terrains, nous avons conduit tout à la fois des entretiens, des rencontres collectives régulières au fil de la recherche avec des membres de Grrrnd Zero et d'Avataria, ainsi qu'un travail d'observation des temps forts de la vie des collectifs et des événements organisés (pour Grrrnd Zero, la participation régulière aux concerts à Gerland et hors les murs, ainsi qu'aux divers événements publics qui ont rythmé la vie du collectif depuis deux ans ; pour Avataria, les éditions 2012 et 2013 du festival Avatarium, l'édition 2012 du festival Quartiers Libres).

Notre rapport s'appuie également sur une analyse documentaire approfondie, la production et la diffusion de divers documents étant centrales dans l'activité des collectifs : pour Grrrnd Zero, les newsletters envoyées à échéances régulières aux abonnés de la liste large de diffusion de Grrrnd Zero ainsi que les mails échangés sur une liste de diffusion interne, les affiches des concerts, le site Internet (mis à jour chaque semaine), ainsi que le mémoire de Boris Themanns, impliqué dans le collectif et auteur d'un travail de recherche en sciences politiques : *Comment les marges pèsent sur la conduite de l'action publique ? Le cas des associations Superchampion et Grrrnd Zero*. Mémoire de master 2 de sciences politiques, Université Lumière Lyon 2, 2007 ; pour Avataria, les journaux du festival Avatarium ont constitué un matériau de choix (plusieurs dizaines de pages présentant chaque année le programme de manière détaillée mais comportant aussi différents textes approfondis et des illustrations autour des thématiques choisies), le site Internet retraçant et documentant l'ensemble éditions précédentes des festivals Avatarium et Quartiers Libres (et mis à jour régulièrement). Enfin, nous avons bénéficié du travail de

recherche de Rémi Eliçabe mené en 2005 sur le « milieu contre-culturel stéphanois ».

1. 4 Plan du rapport

Nous présenterons dans la deuxième partie les résultats de la recherche en décrivant dans le détail la consistance de ces deux expériences que sont Avataria et Grrrrnd Zero : quelles formes d'esthétique, d'éthique et de politique ces collectifs proposent-ils dans les brèches de la métropole ?

Dans un premier temps, nous verrons comment ces expériences consistent à donner lieu dans la métropole aux pratiques que l'on qualifiera de contre-culturelles (2.1). Dans un deuxième temps, nous explorerons successivement les investissements de forme qui donnent corps à ces expériences en montrant comment ceux-ci déploient dans la ville une critique immanente du processus de métropolisation (2.2). Enfin, dans un troisième temps, nous montrerons à travers l'exemple du festival Avatarium comment les collectifs tentent de retrouver des prises sur l'histoire, de construire d'autres rapports au présent et au passé, d'autres formes de transmission que ceux produits par les politiques institutionnelles de patrimonialisation (2.3). Enfin, en conclusion, nous proposerons une ressaisie des deux expériences depuis la question de leur inscription dans le temps et dans la vie quotidienne comme enjeu et comme réponse à l'adversité de la métropole (3.).

2. Résultats : esthétique, éthique et politique des pratiques contre-culturelles dans les brèches de la métropole

2.1 Donner lieu aux pratiques contre-culturelles

Avant d'entrer dans le détail de la variété des activités de Grrrnd Zero et Avataria (2.2 et 2.3), il nous semble important de mettre le focus sur ce qui a présidé à la constitution de ces collectifs, à savoir principalement l'activité de diffusion des musiques indépendantes et contre-culturelles dans les villes de Lyon et St-Étienne. Pour cela, il nous faudra à la fois interroger les catégories dont l'action publique et la sociologie usent pour désigner les pratiques qui nous intéressent (2.1.1) et prendre au sérieux le trouble ainsi que les ambiguïtés qui leur sont associés. Nous nous pencherons ensuite sur la problématique récurrente du lieu de diffusion à laquelle font face les collectifs, à Lyon comme à St-Étienne, et explorerons les formes distinctes de résolution qu'ils mettent en œuvre (2.1.2). Nous dresserons enfin un portrait des deux situations locales des collectifs en revenant sur leur implantation territoriale au sein de réseaux à l'échelle de la ville, mais aussi au-delà, à l'échelle régionale et globale, afin de donner à voir la variété de leurs attachements (2.1.3).

2.1.1 Musiques actuelles, populaires, contre-culturelles ? Troubles dans les catégories de l'action publique et de la sociologie

Musiques indépendantes, actuelles, amplifiées, populaires, contre-culturelles, alternatives, émergentes, expérimentales ? Comment nommer ce à quoi nous avons affaire, voilà bien un problème qui se pose autant aux acteurs des collectifs, à ceux des politiques publiques et de ce

fait aux sociologues qui prétendent vouloir en rendre compte. Si l'on suit ce qu'en disent les collectifs, on remarque qu'ils maintiennent une pluralité, un flou ou une ouverture de champ dans cette nomination. Pour Grrrnd Zero par exemple, il s'agit de « soutenir au travers d'un lieu les pratiques indépendantes / expérimentales / alternatives / bizarres / underground »[27]. Ainsi, ils ne tranchent pas dans la désignation et insistent autant sur le caractère indépendant de leur production (« indépendantes, alternatives, underground »), que sur leur caractère novateur ou difficilement classable (« expérimentales, bizarres »). Il en est de même pour Avataria qui peut tantôt désigner la musique que le collectif participe à diffuser de « contre-culturelle » mais aussi de « bruits », comme de « musique exigeante » ou bien encore de musique « radicale » ou de musique « en mouvement », soit autant de qualificatifs qui pointent dans toutes les directions. Du côté des politiques publiques, il s'agit au contraire de préciser ce dont on parle, de stabiliser des catégories, afin de délimiter un champ clair pour l'action publique. La question qui se pose alors à nous est la suivante : comment se saisir de ces spécificités en sociologue, en se gardant bien d'assigner les collectifs à un champ, une place ou un statut ?

2.1.1.1« Musiques actuelles » : labellisation, lieux dédiés et politiques culturelles événementielles

Si l'on regarde du côté des politiques publiques en faveur de la production et de la diffusion des musiques dites « actuelles », on se rend compte que la reconnaissance de ces dernières est très récente et reste encore très fragile. Que ce soit à Lyon ou à St-Étienne, et plus largement en France (et bien qu'elles aient bénéficié par la bande de la décentralisation des politiques culturelles dans les années 1980), ces musiques ont commencé à être véritablement prises en compte par les politiques culturelles depuis la fin des années 90, quoique la mise en place effective des équipements date plutôt du milieu et de la fin des années 2000. On peut associer cette fraîche reconnaissance à deux grands labels mis en œuvre par les pouvoirs publics, dans deux domaines distincts, celui de la création artistique émergente et celui des musiques dites « actuelles ». L'un, les Nouveaux Territoires de l'Art[28], est créé sur mesure pour encadrer

27 Newletter « *Grrrnd Zero 9 ans. Tremplin en amiante et parachute doré* », septembre 2013. http://www.grrrndzero.org/site3/index.php/news. Consulté le 2 octobre 2013.

28 Les pouvoirs publics se sont saisis peu à peu des questionnements ouverts par l'occupation d'espaces vides en milieu urbain par des individus et des collectifs y construisant des initiatives indépendantes. Michel Duffour, secrétaire d'État au patrimoine et à la décentralisation culturelle, confie en octobre 2000 à Fabrice Lextrait, ancien administrateur de la friche marseillaise *La Belle de Mai, «* une mission d'observation et d'analyse sur ces espaces de création et d'action culturelle ». La commande de ce rapport doit explicitement répondre au « développement, en dehors des champs institutionnels et marchand, de nombreux lieux et projets artistiques revendiquant leur inscription sur le territoire » et permettre leur intégration aux politiques culturelles existantes. Le rapport est rendu public en juin 2001 sous le titre *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires...Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Paris, La Documentation Française, juin 2001.

juridiquement les différentes friches artistiques apparues à la fin des années 90 dans les espaces industriels désaffectés des grandes métropoles françaises ; l'autre, les Scènes de Musiques Actuelles (SMAC)[29], est plutôt un équipement pensé pour valoriser la production et la diffusion des scènes régionales des musiques dites « actuelles ». Dans le cas des Nouveaux Territoires de l'Art, un long processus d'institutionnalisation et de normalisation est en cours depuis le tout début des années 2000 et a déjà été bien documenté par les chercheurs[30]. Nous reviendrons sur ce processus de conversion d'espaces industriels en espaces dédiés à la création contemporaine dans la partie 2.3 afin de montrer comment la patrimonialisation est au cœur de ces dynamiques de reconquête des espaces « en friche ». Ce que nous voulons examiner pour l'heure, ce sont ce que l'on nomme inadéquatement les « scènes de musiques actuelles », étant donné que les deux collectifs en sont des piliers, à Lyon et à St-Étienne.

Un premier petit détour lexical s'impose afin de nous dégager progressivement des catégories de l'action publique. Depuis 1998, date de la première Commission Nationale aux Musiques Actuelles, l'expression de « musiques actuelles » est devenue la principale catégorie d'action publique pour désigner les scènes musicales non-savantes ou les musiques dites « populaires », elle comprend aussi bien le jazz et les musiques improvisées que les musiques issues du rock ou les musiques traditionnelles. Cela-dit, et dès le départ, la catégorie est reconnue comme éminemment problématique : « "Musiques actuelles", terres de contrastes, ou l'histoire d'une appellation qui pose plus de problèmes qu'elle n'en résout. La première étant évidemment de renvoyer notre réalité à une vision du secteur strictement immédiate, risquant de faire de lui une "victime de la mode" bien involontaire »[31]. Les auteurs du rapport de la Commission nationale nous avertissent plus loin qu'il s'agit de se méfier de la tendance de la catégorie à nier les différences de genres musicaux et de son incapacité à désigner les enjeux esthétiques et culturels propres à ces musiques. On apprend finalement que la catégorie a été choisie « par défaut »,

culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports /lextrait/sommaire.htm. (Page consultée le 12 avril 2012)

29 Le label SMAC (Scène de Musiques ACtuelles) définit des « lieux spécialisés dans la diffusion d'un genre musical particulier, les salles généralistes de moyenne capacité dont l'activité principale est la diffusion et, enfin, les lieux de musiques actuelles à vocation élargie ». Ministère de la Culture, Dmd, Note d'orientation, *Politique de soutien aux lieux de diffusion des musiques actuelles,* 7 juillet 1996.

30 Ces travaux s'inscrivent dans des domaines tels que la sociologie, l'anthropologie, les sciences politiques, l'architecture, l'urbanisme, la médiation culturelle, dans le cadre de recherches ministérielles ou interministérielles ou de travaux universitaires. Pour ne donner que quelques exemples : Fabrice Raffin, *La mise en culture des friches industrielles – Poitiers, Genève, Berlin. De l'épreuve locale au développement de réseaux transnationaux*. Programme interministériel « Culture, Ville et Dynamiques sociales », Plan Urbain, 1998 ; F. Bordage ; F. Raffin. *Les fabriques : lieux imprévus*. Paris, Ed. De l'imprimeur, 2000 ; Vanhamme, M. ; Loubon, P. *Arts en friches, "Usines désaffectées, fabriques d'imaginaires"*. Paris, Editions Alternatives, 2001 ; Maunaye, E. (dir.). *Friches, squats et autres lieux*. *Culture & Musées* n°4. Arles, Actes Sud, 2005 ; Lextrait, F ; Kahn, F. *Nouveaux territoires de l'art*. Paris, Sujet/Objet, 2006 ; Fabrice Raffin. *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*. Paris, Ed. L'Harmattan, 2007.

31 D. Varrod, A. Dutilh, *Rapport de la Commission Nationale aux Musiques Actuelles à Mme Catherine Trautman, ministre de la Culture*, septembre 1998, p. 15.

« sans qu'un consensus ne soit trouvé »[32]. Pourtant, c'est bien cette catégorie-là, très lâche et très englobante, qui est désormais en vigueur dans l'action publique, notamment dans le cas du label SMAC, qui reste à ce jour le principal équipement dédié au niveau national.

A Lyon, et si l'on exclut la salle municipale du Clacson (MJC d'Oullins), qui existe depuis le début des années 80, les équipements dédiés datent du milieu des années 2000 : la SMAC L'Épicerie Moderne à Feyzin a été inaugurée en 2005 et le Marché Gare (MJC Perrache) en 2006. A ces salles, considérées comme moyennes de par leur capacité d'accueil (de 200 à 300 places) et qui ont une programmation annuelle, s'ajoute le Rail Théâtre, une salle municipale située dans le 9ième arrondissement à Vaise qui peut accueillir plus de 500 personnes et qui a plutôt vocation à héberger des événements ponctuels (nous reviendrons plus loin sur le partenariat qui a uni pendant plusieurs années le Rail Théâtre et Grrrnd Zero). Cependant, l'orientation de la politique culturelle de la Ville en matière de « musiques actuelles » est calquée sur celle du Grand Lyon. Les compétences culturelles et sociales de la municipalité semblent en ce sens très largement orientées par celles, foncières et économiques, de la métropole, orientant les budgets vers les structures les plus importantes et les évènements à fort retour sur investissement. Le festival des Nuits Sonores, dédié aux musiques électroniques, peut être considéré comme le fer de lance de cette politique. Créé en 2003, ce festival a rencontré un succès très important et très rapide, jusqu'à accueillir depuis cinq ans plus de 100 000 spectateurs chaque année. Cette politique événementielle caractérise le positionnement de la métropole lyonnaise à l'échelle européenne, les Nuits Sonores s'inscrivant dans la désormais longue liste des événements culturels de portée internationale organisée à Lyon chaque année : les Nuits de Fourvière, les Biennales d'art contemporain et de la danse, le festival Lumière, etc. Ces festivals, du fait de la forte image positive de la ville qu'ils diffusent au-delà des frontières nationales, représentent l'une des cartes majeures du marketing urbain entrepris par la métropole lyonnaise depuis une quinzaine d'années[33].

A St-Étienne, les équipements culturels pour les musiques dites actuelles sont très récents et ont d'assez faibles capacités d'accueil du public. Une SMAC, le Fil, a été créé en 2008, elle résulte d'un processus original de concertation avec les acteurs locaux de la production et de la

32 *Ibid.* p. 15.

33 On peut prendre la mesure de cette politique de marketing urbain et de son lien avec les événements culturels d'ampleur internationale organisés à Lyon en consultant le site d'Only Lyon. La marque Only Lyon a en effet été créée en 2007 dans le but d'augmenter l'attractivité économique de la ville, d'« assurer la promotion internationale de Lyon ». cf. www.onlylyon.org.

diffusion, elle fait l'objet d'une gestion par une association rassemblant ces acteurs (LIMACE[34]), mais elle est l'unique lieu dédié aux musiques actuelles de la ville. Comme à Lyon, l'orientation municipale de la politique culturelle se fait dans la lignée de son orientation métropolitaine, majoritairement en direction des très grandes salles (le Zénith par exemple) et des événements ponctuels à fort rayonnement : « En matière de culture, le rôle de l'agglo est en premier lieu d'assurer le rayonnement de grands équipements d'intérêt communautaire, comme le Musée d'Art Moderne, le Zénith, Le Corbusier ou encore la Cité du design. Elle agit aussi en faveur de la diffusion de la culture lors de manifestations d'envergure »[35].

Nous reviendrons plus loin sur le problème récurent des lieux de diffusion vécu depuis les années 1970 par les acteurs des musiques rock et populaires, à Lyon comme à St-Étienne (cf. 2.1.3), mais comme on l'entrevoit déjà, les politiques culturelles des deux métropoles ne vont que très timidement dans le sens d'un soutien aux dynamiques locales de ces scènes musicales. C'est que peut-être la conséquence néfaste majeure de cette catégorie de « musiques actuelles », plus encore que d'englober des expressions musicales radicalement diverses, consiste à rendre consensuelles des expressions musicales fondées sur des dissensus sociaux et politiques comme, dans les cas qui nous intéressent, le reggae, le rock, le punk, le rap ou la techno. Ainsi, et comme nous le verrons plus loin, l'essentiel des lieux de diffusion sont portés par des structures privées et associatives indépendantes, en dehors du territoire des politiques culturelles locales et nationales.

2.1.1.2 Les musiques populaires : un champ nouveau pour la sociologie

Si l'on ne peut pas saisir la spécificité des pratiques qui nous intéressent ici par la catégorie d'action publique de « musiques actuelles », est-ce que les catégories fournies par la sociologie spécialisée nous seront d'un plus grand secours ?

La sociologie des musiques populaires se constitue en France en domaine autonome de recherche, et ce depuis le début des années 2000. Jusqu'alors, les études des cultures rock étaient restées marginales, portées par quelques chercheurs pionniers (Hugues Bazin, Patrice Mignon, Jean-Marie Seca, Antoine Hennion) au cours des années 1980-1990. Le champ reste alors très largement dominé par les disciplines bien constituées et légitimes : l'ethno-musicologie, la sociologie de l'art et la musicologie. Depuis le début des années 2000, une jeune génération de

34 Le collectif Ligérienne de Musiques Actuelles (LIMACE) a été créé à l'initiative de 22 structures stéphanoises dotées de raisons sociales différentes (associations, SARL, EURL, SCOP, mais aussi plusieurs collectifs d'artistes).

35 « Faire rayonner la culture du territoire ». http://www.agglo-st-etienne.fr

chercheurs a émergé, travaillant sur des objets qu'il y a peu, la sociologie considérait comme, si ce n'est illégitimes, à tout le moins suspects, nous pensons particulièrement ici aux sous-cultures métal, punk ou encore rap. On peut associer l'apparition de la Revue *Volume !*[36] et la création du Master « Musique Actuelle » à l'Université d'Angers à la mise en réseau de ces chercheurs et à la constitution d'un champ d'études en France de sociologie des musiques populaires et actuelles à la façon des *subcultural studies* anglo-saxonnes[37]. L'ensemble de ces travaux donne à voir des milieux de créations extrêmement féconds et divers, quoiqu'ils se soient progressivement rassemblés autour de la catégorie de « musique populaire »[38].

A la suite de ces travaux, la catégorie sociologique de *musiques populaires* nous semble également adéquate pour qualifier les phénomènes auxquels nous nous intéressons. La catégorie de musique populaire doit être d'abord comprise dans le sens opposé à celui de musique savante, elle-même adossée dans le champ des sciences sociales à la discipline musicologique. Comme les chercheurs le signalent[39], cette catégorie est souvent synonyme des études sur le rock, et comme ils le reconnaissent, elle a été conjointement développée par le milieu académique des *popular music studies* et les milieux de la presse musicale spécialisée[40]. Ceci constitue une originalité que l'on retrouve dans peu de domaines de production de connaissances. Cette catégorie de musique populaire présente donc cet avantage d'être très largement endogène car, au-delà de ces « grands amateurs » que sont les journalistes spécialisés, les acteurs eux-mêmes s'en réclament (que ce soit d'ailleurs pour lui donner une forte charge politique, comme c'est le cas du collectif Avataria, ou plus simplement pour signaler le caractère accessible (ne nécessitant pas de connaissances préalables) de la musique). En outre, « le terme "populaire" présente l'intérêt d'échapper à une trop forte historicisation (à la différence de "rock"), ou à l'emprise des politiques publiques (à l'inverse de "musiques actuelles"). Il met l'accent enfin sur les goûts et les pratiques des publics »[41]. Cette dernière caractéristique signale encore l'importance qu'il y a à

36 La revue *Volume !* est une revue scientifique à comité de lecture dédiée à l'étude des musiques populaires fondée en 2002 par Samuel Étienne, Gérôme Guibert et Marie-Pierre Bonniol. Elle se présente comme une plate-forme pour « l'étude pluridisciplinaire des musiques populaires, en croisant les apports méthodologiques et théoriques français (musicologie, ethnomusicologie, sociologie de la culture, histoire culturelle etc.) avec ceux des « cultural » et « popular music studies » ». http://volume.revues.org.

37 L'école de Birmingham, née à la fin des années 70, peut être considérée comme le grand précurseur de ces études. Simon Frith en est la figure tutélaire.

38 En 2008, la revue *Réseaux* consacrait un numéro à la sociologie des musiques populaires faisant le point sur l'état des connaissances en France. *Réseaux* 2007/2-3 (n° 141-142).

39 Simon Frith, « Une histoire des recherches sur les musiques populaires au Royaume-Uni », *Réseaux*, 2007/2 n° 141-142, pp. 47-63.

40 La maison d'édition Allia a publié en français plusieurs des grandes monographies retraçant la naissance du mouvement punk, reggae, et rap, rédigées par les journalistes de la presse spécialisée. Du fait de l'inclusion de ces journalistes au sein même des cultures étudiées et de l'avis des chercheurs spécialistes de ces questions, ces ouvrages présentent une valeur ethnographique de premier ordre. cf. Jon Savage, *England's Dreaming. Les Sex Pistols et le punk*, Allia, 2002 et Jeff Chang, *Can't Stop Won't Stop. Une histoire de la génération hip hop*, Allia, 2006.

41 Frith, *Op. Cit*. p.51.

mettre au centre de l'analyse les connaissances produites par les acteurs *impliqués par* la musique, et ce, quel que soit leur statut (amateur, journaliste, organisateur de concerts, musicien...) et quel que soit le type de relation qu'ils entretiennent avec la musique. En effet, et dans cette voie-là, c'est sur le caractère *profane* de la musique populaire que nous voulons insister, profane au double sens de ce qui s'oppose au savant (à la centralité de la culture savante) et de ce qui « restitue à l'usage commun »[42]. Pour cette dernière raison, mais aussi pour signaler l'écart que nous faisons à l'endroit d'une discipline naissante (soucieuse de faire reconnaître ses objets mais aussi et pour cela soucieuse de se légitimer en tant que discipline), nous définirons notre propre voie à travers ces études au moyen des concepts d'attachements et de contre-culture.

2.1.1.3 Une sociologie des attachements et des contres-cultures

Nous le disions plus haut, nous voulons prendre au sérieux les collectifs lorsqu'ils refusent de qualifier clairement et distinctement leurs pratiques et considérer avec eux combien ces pratiques mêlent des registres différents, allant du politique à l'esthétique et vice versa, interrogeant les définitions de la professionnalité et les limites de l'intervention institutionnelle, bousculant le socle d'une démocratie de consensus.

> « Si aujourd'hui nous proposons une *hybridation culturelle*, entre musiques expérimentales, performances, projections et expositions, c'est qu'à nos yeux, il est absolument nécessaire d'ouvrir son champ d'action et ses domaines d'acquisition de savoirs. » [extrait du Journal Avatarium, Edition #14, 2013]

Un « hybride culturel », voilà comment le collectif Avataria se définit. Ici même, la musique est une pratique parmi toute une série d'autres pratiques artistiques et culturelles qui lui sont pourtant liées. Comme le pointe très bien le sociologue de l'art Emmanuel Brandl à propos de l'institutionnalisation des musiques dites amplifiées : « Ces institutions musicales sont caractérisées par un entre-deux : entre le champ traditionnel de la culture et le champ traditionnel de l'économie culturelle, entre logique associative et valeurs militantes (participation, solidarité, non recherche du profit), et logique managériale et gestionnaire de l'entreprise (se positionnant alors en prestataire de services), entre le Ministère de la Culture et les collectivités territoriales, entre les majors et les subventions publiques, entre le local et le national, entre le champ de production restreinte et le champ de grande production, entre une solidarité mécanique et une

42 Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Rivages, 2006.

solidarité organique, entre une socialisation communautaire et une socialisation sociétaire »[43]. Sans reprendre un à un les couples d'opposition proposés par Brandl, on peut accompagner le geste qu'il propose, à savoir celui de se refuser à trancher, et maintenir l'entre-deux comme qualité en propre des expériences auxquelles nous nous sommes intéressées. Du fait de cette propension à l'entre-monde, et de la mise en cause des partages établis en terme de disciplines ou de domaines de pratiques, l'analyse la plus ajustée nous semble celle qui, à la suite des travaux d'Antoine Hennion sur les amateurs de musique[44], considère que ce qui lie à la musique, les attachements qui la font aimer sont au cœur du savoir produit sur elle. La notion d'attachement oblige en quelque sorte à tenir compte de l'agentivité propre à la musique, de son pouvoir de *faire faire*[45] (faire jouer, faire écouter, faire aimer, etc.), ainsi qu'à tous les non-humains agissant dans et par la musique, toutes les médiations qui permettent son expression et sa diffusion. Aussi invite-t-elle le chercheur à ne pas trop vite faire le partage entre domaines de pratiques, entre un public passif et des musiciens actifs, entre des chercheurs « sachant » et des acteurs « agis », entre les mondes esthétiques de l'art et les mondes sociaux des cultures artistiques. Enfin, la notion d'attachement nous sert d'aiguilleur ou de boussole, en ce qu'elle affecte jusqu'à la méthode de notre enquête, au sens où elle engage à opter résolument pour une connaissance affectée, embarquée, pour un *savoir avec* plutôt qu'un *savoir sur*[46], une connaissance qui serait distanciée, construite en surplomb de l'action des collectifs.

> « La programmation musicale proposée pour cette 10e édition d'Avatarium représente l'engagement, la créativité et la recherche de chemins parallèles. Blues, Jazz, Rock, Punk, Hip Hop, Electro, ... toutes ces musiques sont nées d'un cri face à l'oppression. Combat de femmes, des radios associatives, recherche d'alternatives... A nous, à vous de les faire vivre. A nous, à vous de prendre la parole. A nous, à vous de chercher de nouveaux espaces loin des "barbelés dorés" du business et de l'institutionnalisation. » [extrait du Journal Avatarium, Edition #12, 2011]

En complément à la notion d'attachement, et dans le même souci que celui signalé par les deux dernières publications de la revue *Volume !*[47] de prendre en compte la charge politique de certains courants musicaux hérités de l'après guerre, nous mettons l'accent sur la notion de contre-culture. Contre-culture se dit d'un ensemble de pratiques, de dispositions corporelles, de discours et de sonorités qui ne sont non seulement pas tenus pour légitimes par les institutions

43 Emmanuel Brandl, « L'institutionnalisation des musiques amplifiées : de l'interaction à l'institution », *Sociologie de l'Art* 1/2005 (OPuS 6), pp. 121-153.

44 Antoine Hennion, *La passion musicale,* Ed. Le Métailié, 2007.

45 Bruno Latour, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches,* Paris, Éditions Synthélabo, « Les empêcheurs de penser en rond », 1996.

46 Antoine Hennion, « Une sociologie des attachements », *Sociétés* 3/2004 (n° 85), pp. 9-24.

47 cf. *Volume !* 9.1 et 9.2 2012. Les deux numéros sont consacrés à l'exploration de la notion de contre-culture.

artistiques mais qui en plus menacent un ordre social et politique. Cela-dit, le phénomène est bien connu, la culture oppositionnelle ou de subversion associée au rock depuis les années 1950 est tout autant mêlée de désillusions, de marchandisation outrancière et d'institutionnalisation avérée. Aussi semble plutôt devoir se rejouer à chaque génération et pour chaque mouvement social et musical qui a succédé au rock, cette même lutte entre puissances émancipatrices et puissances oppressives. Pour chaque génération se reposent nécessairement les mêmes questions paradoxales : comment hériter des générations précédentes *tout en* actualisant leur révolte ? Comment faire du nouveau, mais en restant fidèle à ce qui a précédé ? Comment rester indépendant mais en restant populaire ? Ces questions, que l'on retrouve convoquées quasiment dans les mêmes termes par Avataria à propos du mouvement ouvrier (cf. 2.3), sont bien celles mises en jeu par la notion de contre-culture. Il s'agit non pas de garantir une pureté culturelle face aux menaces toujours reconduites de la marchandisation de la culture, de l'institutionnalisation de l'art et de la normalisation des pratiques culturelles, mais de chercher, d'*enquêter sur* et d'inventer les conditions possibles de mise au présent de la subversion contre-culturelle.

Le sociologue de la musique François Ribac signale cet élément essentiel propre aux musiques rock : « Le rock a surtout comme spécificité d'avoir marié la musique traditionnelle avec l'électricité. Une innovation : la conciliation de techniques et de collectifs de personnes donnant lieu à quelque chose de nouveau qui s'appuie sur de l'ancien, retravaillé »[48]. Le caractère contre-culturel du rock, bien que (ou plutôt parce que) rendu ambiguë par sa diffusion de masse, est à chercher dans les étranges compositions qu'il instaure : musiques traditionnelle (r'n'b, folk) *et* électricité, techniques *et* inventions, ancien *et* nouveau, populaire *et* d'avant-garde.

Les contre-cultures nées du rock indépendant font rhizomes, elles s'associent, par les doubles moyens de l'esthétique et de la technique, à de multiples autres pratiques artistiques. Du côté de la technique, elles mettent en jeu un usage quotidien d'une foule de matériels électroniques, électriques et numériques, qui a minima induisent une capacité à les réparer, et vont a maxima jusqu'à les faire bifurquer vers de nouvelles pratiques, comme ce fut le cas pour le Djing au moment de l'invention du rap et des musiques électroniques[49]. Du côté des pratiques artistiques, le lien entre contre-cultures et arts mineurs est ancien et bien connu, nous pensons à la Bande Dessinée, au cinéma expérimental ou dit de série z, au graphisme, à la danse de rue, mais aussi à la littérature mineure, à la science-fiction et la fantasy. Contre-culture se dit alors d'un certain art de faire par une multiplicité de moyens, la musique étant un moyen d'expression parmi une infinité d'autres possibles.

48 François Ribac, *L'avaleur de rock,* La dispute, 2004, p. 243.

49 Collectif*, Modulations, Une histoire de la musique électronique,* Allia, 2004. Nous reviendrons sur ce lien entre esthétique et technique tout au long du présent rapport.

La dernière spécificité de ces contre-cultures sur laquelle nous voudrions insister tient au statut ambiguë des acteurs qui y sont impliqués : s'agit-il de militants ou de musiciens ? Sont-ils professionnels ou amateurs ? En 2001, le sociologue des cultures rock Jean-Marie Seca avait déjà identifié le phénomène : les acteurs des milieux qu'il appelle « underground » naviguent entre les réseaux d'amateurs et les réseaux de professionnels, entre les scènes subventionnées et les cachets au noir dans des cafés-concerts, ils peuvent être à la fois techniciens du spectacle et musiciens, programmateurs dans une salle municipale et organisateurs de concerts anonymes dans des squats[50].

C'est donc en explorant et en suivant les multiples attachements des collectifs Grrrnd Zero et Avataria que nous avons mené l'enquête, en étant attentifs à restituer la charge politique et la pluralité intrinsèque de ces expériences contre-culturelles. Les pratiques relevant des contre-cultures doivent faire face à la problématique récurrente du lieu de diffusion. Investir des lieux ajustés aux musiques diffusées et aux pratiques des collectifs est loin d'aller de soi dans la métropole, c'est à cette question que nous nous consacrerons maintenant.

2.1.2 Investir des lieux ajustés aux pratiques des collectifs

Nous avons commencé à l'entrevoir, la politique des lieux dédiés mise en œuvre depuis la Commission aux Musiques Actuelles du Ministère de la Culture à la fin des années 1990 est loin d'avoir fait ses preuves sur le terrain. Si nous revenons plus particulièrement aux terrains qui nous intéressent, à Lyon, le problème du différentiel évident entre le nombre d'acteurs impliqués dans les scènes musicales locales[51] et celui des salles municipales de diffusion se double d'une temporalité très longue du dissensus entre acteurs institutionnels et acteurs des scènes musicales sur cette question : « Malgré 15 années de mobilisation (1975 à 1990) des groupes, des professionnels, des médias, des organisateurs de concerts pour interpeller les pouvoirs publics sur le manque de lieux de concerts à Lyon, le problème de la diffusion est récurrent »[52]. En 2001, les conclusions du rapport de F. Dupas sur la question pointaient encore (comme au cours des trente années qui avaient précédé) l'inexistence d'un dialogue constructif entre acteurs des musiques actuelles et représentants des pouvoirs publics. A St-Étienne, la situation est similaire, les lieux de diffusion proposés par les pouvoirs publics sont aussi loin de combler les besoins des scènes de musiques indépendantes et contre-culturelles.

50 Jean-Maris Seca, *Les musiciens underground,* PUF, 2001, pp. 137-176.

51 En 2001, F. Dupas estimait à 265 le nombres de groupes constitués dans l'agglomération lyonnaise soit plus de 1 000 pratiquants, à 250 les structures professionnelles, à plus de 1 500 concerts par an et 12 festivals, et 49 400 musiciens amateurs. Françoise Dupas, *Les musiques actuelles à Lyon,* Rapport d'étude, DRAC Rhône-Alpes, 2001.

52 Dupas, *Op. cit*., p. 58.

Pour cela, et c'est bien là la spécificité de ces scènes indépendantes, les acteurs trouvent d'autres moyens, des moyens détournés, pour parvenir à leurs fins : en proposant leur propre lieu de diffusion, en obligeant les pouvoirs publics à laisser le champ libre aux acteurs des collectifs (comme c'est le cas pour Grrrnd Zero) ; en collaborant avec une institution culturelle mais dans un autre champ que celui des musiques actuelles (le Musée de la Mine en ce qui concerne Avataria) ; soit, et c'est là la solution la plus commune dans les deux villes, en collaborant avec des lieux privés, souvent les cafés-concerts et en s'appuyant sur un réseaux de lieux politiques autonomes.

2.1.2.1 Une solution fragile : l'agencement café-concert/association de diffusion

De fait, à Lyon comme à St-Étienne, ce sont très majoritairement des petites structures privées, associatives ou complètement informelles qui prennent en charge l'organisation des concerts de musiques indépendantes sur le plan de la diffusion à l'année et au long cours : à Lyon actuellement, ce sont le Sonic (péniche sur le quai de Saône), le Kraspek Myzik (ancien Kafé Myzik, géré par l'association Lerockestpasmort), La Triperie et le Trokson (tous les trois situés à la Croix-Rousse), le Periscope[53], plus rarement la Boulangerie du Prado (rue S. Gryphe, lieu associatif ouvert aussi à la création théâtrale, à la danse, etc.), et pour les plus grandes scènes le CCO à Villeurbanne, le Ninkasi à Gerland (depuis 2000) et le Transbordeur à la Doua (depuis 1989). L'organisation des concerts s'appuie particulièrement sur le partenariat entre des associations de diffusion et les cafés-concerts, les premiers se chargeant de l'ensemble de l'organisation de l'événement, les seconds proposant simplement de disposer du lieu. Ainsi, et pour ne citer que les organisateurs de concerts proches du collectif Grrrnd Zero à Lyon, on peut chiffrer à plus de cinquante les associations, collectifs ou individus qui ont organisé des concerts dans les bars de la ville au cours des dix dernières années[54]. Cette solution de partenariat, et même si l'on montrera plus loin qu'elle a permis à Grrrnd Zero de poursuivre sans interruption son activité alors que le collectif n'avait plus de lieu, reste très fragile, elle est soumise à de

53 Le Périscope est né en 2007 à l'initiative de deux collectifs de musiciens (le Grolektif et le Collectif Polycarpe) et de l'Université Populaire de Lyon. En 2010, AGAPES devient la quatrième association à prendre part au projet. Il est incarné par l'association RESEAU (Rassemblement d'Énergies pour la Sauvegarde d'un Espace Artistique Utopique).

54 Active Disorder, African Tape, Alchimia, Antiz, Atropine, Barbapop, Barthy Mc Fly, Bigoût, BRK, Burn Your Flag, Collectif Affichage Libre, Collectif Ishtar, Collectif OVN, Collectif Si, Dodeskaden, Escal-Vigor, Euphrate, Fin De La Semaine, Gaffer, Génération Spontanée, Grand Guignol, Grand Salon, Gueules D'Amour Productions, H.A.K., Hallucinations Collectives, Infect, Infraksound, Jarring Effects, L'Envolée, L'Étrange Festival, La Société Secrète, Les Coquines, Maquillage & Crustacés, Méga Méfiant, Menace D'Un Futur Terne, Monsieur Kaugumi, Noise Académie, Promo Cefedem 2010/2011, PRT, Pure Pain Sugar, Radio Canut, Radix, S'étant Chaussée, SK Records, Sonotone, Syntax Error, Témoins, Tu Viens Ou Tu Crains!, Ubik, Under A Big Black Sun, Une Sale Histoire, Zerojardins.

nombreux aléas et surtout, ne permet pas l'investissement des moments de concerts à la mesure de ce que désire le collectif. D'abord et de manière structurelle à Lyon, parce qu'elle a participé à une double dissémination des milieux indépendants et contre-culturels, par la multitude des associations organisatrices de concerts et celle des café-concerts accueillant les événements. Ensuite parce que cette double dissémination a eu pour conséquence d'étanchéifier relativement les différentes scènes et les milieux, c'est d'ailleurs là l'un des arguments majeurs mis en avant par Grrrnd Zero pour appuyer la nécessité de l'obtention d'un lieu unique et ajusté à ces scènes. Plus encore, les cafés-concerts, en tant que lieux commerciaux soumis à des législations strictes ne correspondent pas aux manières dont le collectif veut investir les moments de concerts, comme nous le verrons plus loin (cf. 2.2).

A St-Étienne, le partenariat entre associations organisatrices de concerts et cafés-concerts est également très ancien, et a, comme à Lyon, très majoritairement participé à maintenir vivantes les scènes de musiques contre-culturelles. Avant de devenir Avataria, le Mad's Collectif avait co-organisé la plupart de ses concerts en partenariat avec le Mistral Gagnant, un petit bar de quartier, véritable institution stéphanoise des contre-cultures, fermée depuis le début des années 2000. Actuellement, pour ce qui est des cafés-concerts en activité, ce sont l'Entre-pots, l'Assomoir, le Raminagrobis et le Thunderbird qui accueillent la plupart des concerts à l'année, bien que, fait nouveau depuis un peu plus d'un an, deux lieux indépendants gérés par des collectifs artistiques et politiques accueillent eux aussi les concerts (la Gueule Noire, et Ursa Minor). Comme à Lyon, il existe une multitude d'associations et de collectifs organisateurs de concerts quoiqu'il soit notable qu'à St-Étienne les différentes scènes musicales coexistent dans des réseaux plus denses, notamment en co-organisant ensemble et de manière plus visible qu'à Lyon de nombreux événements[55]. Aussi, le partenariat entre associations organisatrices de concerts et cafés-concerts semble-t-il moins problématique qu'à Lyon, pour cette première raison, mais aussi du fait d'une implantation territoriale plus grande des cafés-concerts : ces derniers ont des clientèles de quartier pendant la journée, ils n'existent pas seulement par et pour les concerts.

La fragilité du partenariat entre associations organisatrices de concerts et cafés-concerts doit être cherchée dans la fragilité même du statut légal des cafés-concerts, et ce à travers les aléas des législations encadrant des phénomènes aussi triviaux que la consommation de cigarettes, le bruit ou les affiches collées dans l'espace public. En 2008, un collectif rassemblant une quarantaine de groupes de musiques lyonnais a lancé publiquement un « Appel des musiciens à la sauvegarde

55 Avataria collabore ainsi depuis des années avec le collectif anarcho-punk La France Pue, l'association Soul Universoul, les collectifs de Hip-Hop AK42 et Red Bong, Coxaplana association qui gère le Gran Lux (cinéma), Radio dio, les Arts du Forez, les créations du crâne, etc.

des cafés-concerts »[56] dans lequel ils dénoncent une « écologie urbaine sécuritaire » qui, par la mise en place d'une série de contraintes légales de différents ordres, condamnent les cafés-concerts à mourir. Ce que ces musiciens dénoncent, c'est très spécifiquement donc le « décret bruit » qui depuis 1998[57] limite à 105 dbel le niveau de pression acoustique et oblige les établissements à utiliser des limiteurs de son, à équiper les entrées de sas et plus largement à investir des sommes importantes dans l'isolation phonique de leurs locaux. Dans le cas contraire, les établissements s'exposent à d'importantes et répétées amendes[58]. C'est également, nous y reviendrons plus en détail dans la partie suivante (2.2), la législation concernant l'affichage en dehors des panneaux municipaux prévus à cet effet qui est mise en cause. Ces derniers étant très peu nombreux et très majoritairement (et illégalement) occupés par les professionnels de la communication événementielle, il n'y a littéralement pas de place dans l'espace public pour les affiches des petits concerts locaux. Enfin, et cela peut sembler un détail, le décret de 2006 sur l'interdiction de fumer dans les lieux collectifs entraîne de nombreux problèmes eu égard aux nuisances sonores entraînées par les allers-venues des fumeurs et leur stationnement dans la rue.

2.1.2.2 Grrrnd Zero et Avataria, deux manières différentes de prendre lieu

C'est bien depuis ce point de vue territorial que nous entendons nous intéresser à Grrrnd Zero et Avataria, en ce qu'ils donnent à voir deux manières de prendre lieu *malgré tout*, dans des contextes locaux et institutionnels qui ne sont pas nécessairement favorables aux pratiques contre-culturelles. Dans le développement qui suit et pour poursuivre le questionnement lié à l'inscription locale des collectifs, nous nous attarderons d'abord longuement sur le processus de négociation avec les autorités locales entrepris par Grrrnd Zero afin de donner à voir en détails les difficultés rencontrées dans la constitution d'un *lieu commun*, auquel le collectif aspire. Nous nous pencherons ensuite sur le travail de mise en lieu opéré par le collectif Avataria par l'intermédiaire des festivals Avatarium et Quartiers Libres, en insistant cette fois plutôt sur l'inscription du collectif dans les réseaux politiques et contre-culturels locaux.

Grrnd Zero : construire un lieu commun

Dans un mémoire de sciences politiques réalisé en 2007 par Boris Themanns portant sur l'influence de Grrrnd Zero sur les actions publiques culturelles locales, il est indiqué la chose

56 Appel publié sur rebellyon.info le 31 janvier 2008. https://rebellyon.info/Appel-des-musiciens-lyonnais-a-la.html

57 Décret n° 98-1143 du 15 décembre 1998 relatif aux prescriptions applicables aux établissements ou locaux recevant du public et diffusant à titre habituel de la musique amplifiée.

58 Dans l'appel précédemment évoqué, les musiciens rappellent la fermeture du Tostaky, qu'ils imputent au nombre d'amendes reçues pour tapage, et la situation économique difficile vécue par le Furib'art pour les mêmes raisons.

suivante : « Le déclin puis la disparition du Pezner[59] et du Kafé Myzik marquent le début d'une période souvent qualifiée de "désert", durant laquelle très peu de salles programment des concerts de rock indépendant et où les artistes, même locaux, éprouvent de grandes difficultés à se produire. Pour autant, la vigueur de ce monde reste présente comme en attestent les nombreux activistes, collectifs et associations qui continuent de proposer avec régularité des concerts malgré l'inadaptation des équipements. Le monde du rock indépendant lyonnais s'affirme comme un milieu capable de se suffire à lui-même lorsque la conjoncture lui est défavorable et, même s'il souffre de cette situation, de mettre en place des solutions pour parvenir à exister dans l'espace public »[60].

Le collectif Grrrnd Zero ne s'est pas construit dans le territoire dessiné par les politiques culturelles, mais plutôt en réponse effective – l'ouverture d'un squat – à la « désertification » des lieux de diffusion, comme une oasis pour les contre-cultures :

> « Face à un état des lieux désastreux, nous pensions enfin tenir l'endroit qui manquait au milieu culturel indépendant lyonnais [...]. Le squat s'avérait être notre seule option. Si d'un strict point de vue juridique notre action n'est pas légale, nous sommes convaincus de la légitimité de notre démarche. Le projet que nous défendons ne fait que concrétiser ce que les multiples rapports officiels préconisent depuis des années. C'est pourquoi nous avons décidé d'occuper un des très nombreux locaux vides du Grand Lyon. En se réappropriant un espace appartenant aux autorités locales, nous entendions les mettre face à leurs responsabilités en matière de politique culturelle. »[61]

Cependant comme le rappelle B. Themanns, la permanence du collectif dans la ville s'est toujours faite de manière instable du fait de son inscription aux marges des politiques culturelles et aux bords des milieux professionnels de l'art et de la musique. Aussi, et à la différence du festival Avatarium, qui concentre sa manifestation sur trois jours, Grrrnd Zero propose une programmation à l'année, mais aussi et surtout rassemble un ensemble très hétérogène de plus petits collectifs ayant chacun leurs activités propres : Grrrnd Zero, c'est donc aussi douze studios de répétition pour quarante groupes de musique, des espaces pour accueillir des groupes en tournées, différents ateliers de création, un atelier de sérigraphie, un labo photo, l'accueil de plusieurs labels et un espace pour des collectifs de vidéastes. Enfin, et nous l'avons déjà souligné, cette densité des activités sur un seul lieu doit venir répondre à l'éclatement important

59 Le Pezner est une salle associative de Villeurbanne qui a proposé la grande majorité des concerts de musiques indépendantes et contre-culturelles dans les années 1990 à 2000. La salle a fermé en 2002 pour des raisons financières.

60 Boris Themanns, *Comment les marges pèsent sur la conduite de l'action publique ? Le cas des associations Superchampion et Grrrnd Zero,* Mémoire de master 2 de sciences politiques, Université Lumière Lyon 2, 2007, p. 37.

61 Extrait d'un article publié dans le magazine culturel *Kiblind*, « Cosmic cultural politics », n°5, mars-avril 2005.

des collectifs et des lieux de diffusion dans la ville. La revendication de Grrrnd Zero, difficile à entendre par les institutions culturelles, consiste à réclamer un lieu commun, c'est-à-dire un lieu qui, comme les locaux du 40 rue Pré-Gaudry à Gerland, dans lesquels ils sont installés au moment où nous les rencontrons, serait en mesure de « créer les conditions du partage, de la rencontre du public et de la diversité des formes proposées » :

> « Nous tenons coûte que coûte à maintenir l'ensemble de nos activités dans un même lieu, parce que c'est sa multiplicité qui fait aussi la force de notre projet, en créant les conditions du partage des espaces, de la rencontre des publics et de la diversité des formes proposées, autant de notions chères à nos politiques mais qui paradoxalement, lorsqu'elles sont incarnées au même endroit, ont tendance à les inquiéter. » [Extrait de l'*Appel à soutien à Grrrnd Zero*, octobre 2011]

L'autre volonté de Grrrnd Zero, elle aussi difficile à entendre par les institutions en charge des politiques urbaines et culturelles à Lyon, est d'inscrire leurs activités dans un temps long pour pouvoir les développer au mieux et garantir une transmission intergénérationnelle. Les questions centrales qui se posent à Grrrnd Zero sont alors les suivantes : comment perdurer sans s'inscrire dans le territoire des politiques culturelles ? Comment garder son hétérogénéité dans le temps ? Comment allier l'accessibilité spatiale (en centre-ville) et la sécurité dans le temps (pour assurer la programmation) ?

Une négociation, à tâtons

S'attacher à cette tentative de construction d'un lieu commun à Lyon, dans le contexte que nous venons de décrire, implique donc de prendre au sérieux les relations entretenues avec les pouvoirs publics. D'emblée conflictuelles puisque Grrrnd Zero prend d'abord la forme d'une occupation illégale, ces relations évoluent ensuite de manière discontinue avec des moments d'inattention réciproque et des phases de négociation plus ou moins denses. Nous reprendrons dans un premier temps les principaux moments qui pavent le « chemin vraiment sinueux », pour reprendre les termes d'un membre de Grrrnd Zero, de la construction de ce lieu, avant de nous attarder, dans un second temps sur les grandes caractéristiques de cette négociation. Le récit des événements révèle combien cette négociation ne s'inscrit dans aucun cadre prédéfini. Elle se fait par étapes, par des réajustements permanents. Il n'est jamais question pour les membres de Grrrnd Zero de défendre un projet en bloc, bouclé par avance ; au contraire, ceux-ci rediscutent sans cesse les propositions à défendre compte-tenu des propositions avancées par les pouvoirs publics.

Notre récit des négociations se centre sur la période allant de l'été 2011 à l'automne 2013, depuis

l'annonce de l'obligation de quitter le site de Gerland jusqu'aux dernières négociations avec la Direction des Affaires Culturelles de la mairie relatives au nouveau lieu (et toujours en cours). Cette phase correspond à la temporalité de notre enquête, mais aussi à un moment crucial de la vie du collectif (c'est à partir de l'été 2011 que les relations avec la Ville se font les plus directes).

Chronologie des négociations (été 2011-automne 2013)

Le 20 juillet 2011, alors que le collectif Grrrnd Zero est installé sur le site des anciennes usines Brossette à Gerland depuis plus de quatre ans, celui-ci reçoit la dédite du nouveau propriétaire des bâtiments, le Grand Lyon, le pressant de quitter les lieux avant le 31 octobre suivant. Après négociation avec la Ville et le Grand Lyon, et sous condition que les concerts n'aient plus lieu, cette échéance est reportée à plusieurs reprises jusqu'à la fin de l'année suivante, soit au 31 décembre 2012. Après réflexion et dans l'attente d'un relogement promis par la Ville, la quasi-totalité de la programmation sur le lieu est donc annulée et le reste des concerts reprogrammé « hors les murs ». Cette date va donc signer le début d'une longue période incertaine et menaçante, au court de laquelle vont se poursuivre les négociations.

En janvier 2012, les membres du collectif estimant n'avoir vu aucune avancée dans le processus de négociation avec la Direction des Affaires Culturelles en charge de l'affaire, n'ayant encore reçu aucune proposition sérieuse de relogement, rédigent une lettre diffusée très massivement, exposant publiquement la situation de Grrrnd Zero et leurs déboires avec la Ville. Ils demandent à ce que des lettres de soutien à Grrrnd Zero soient envoyées au maire de Lyon et à son adjoint à la Culture. Parallèlement, l'équipe de Grrrnd Zero travaille à l'écriture d'un communiqué de presse sous la forme d'une Lettre ouverte à la Ville de Lyon, rappelant un rendez-vous ayant eu lieu quelques mois auparavant avec la DAC (en octobre 2011) au cours duquel, suite à la dédite adressée à Grrrnd Zero par le Grand Lyon, leurs interlocuteurs s'étaient engagés à des rendez-vous réguliers pour travailler à leur futur relogement. Ils invitent le maire et son adjoint à la Culture à une conférence de presse, en présence de quelques invités issus du milieu culturel lyonnais. Ce communiqué est l'occasion de rappeler à la mairie ses engagements. Voici un extrait d'une première version écrite par le collectif :

> « Dans une ville qui se revendique métropole européenne de la culture, nous nous étonnons qu'un projet de création et de diffusion comme GZ ne suscite qu'aussi peu d'intérêt de votre part / ne constitue pas davantage une priorité à vos yeux (on hésite entre ces deux formulations).
>
> GZ c'est sept années d'activité inter associative, des centaines d'événements (concerts, expositions…) réunissant chaque année plus de 14 000 spectateurs, une centaine d'artistes en

résidence à l'année (groupes musicaux, vidéastes, plasticiens, stylistes...) : un terreau qui participe de l'effervescence d'une scène musicale lyonnaise aujourd'hui bouillonnante, une dynamique incroyable permise par l'interaction de pôles création et diffusion qui cohabitent et s'inter alimentent (tournure à fouiller). [...] » [Esquisse en vue de la rédaction du communiqué de presse, janvier 2012]

Ce processus d'écriture est aussi l'occasion de se réinterroger sur ce à quoi tient le collectif. Au cours des échanges engagés pour rédiger cette lettre ouverte, et pour ne donner qu'un exemple, le collectif s'interroge longuement sur comment bien formuler la volonté pour Grrrnd Zero de ne pas séparer amateurs et professionnels, sans pour autant tomber dans la valorisation du bénévolat dont profitent déjà largement les politiques culturelles :

« Grrrnd Zero héberge aujourd'hui des dizaines d'artistes, intermittents du spectacle, associations pour qui ce lieu constitue un outil de travail essentiel.", j'en rajouterai bien une autre, du genre : *"Notre projet ainsi que beaucoup des associations et individus accueillis sont également, complètement bénévoles, et ne se soucient guère de la séparation artificielle entre pratiques "amateures" ou "professionnelles". Nos locaux constituent à ce titre une véritable ressource pour des activistes qui sans cela se retrouveraient pris à la gorge par des nécessités matérielles trop contraignantes. "* C'est un peu long et sans doute encore maladroit mais ça me paraît bien refléter les deux versants du problème. »

Fin janvier toujours, l'un des membres de Grrrnd Zero envoie un mail de relance au Directeur général Adjoint des Affaires Culturelles (Xavier Fourneyron), dans lequel il demande à ce qu'un rendez-vous soit pris et qu'un agenda de travail concret soit fixé, sans quoi ils ne pourraient quitter les lieux, même à l'horizon 2013.

« Bien sûr nous savons que la DAC nous appuie et nous apprécions de compter parmi les projets ayant votre considération, mais plus que d'un soutien, c'est d'un suivi approfondi et continu sur ce relogement dont nous avons besoin. L'horloge nous semble tourner bien vite, cela fait presque 6 mois maintenant que notre avenir est totalement brouillé, et nous n'avons toujours pas de garanties rassurantes qui nous permettraient de redessiner un peu l'horizon. Laisser courir ainsi les agendas revient malheureusement à fragiliser des projets associatifs, bénévoles et militants comme le nôtre.

Au nom de la cinquantaine de projets, groupes et associations collaborant avec Grrrnd Zero, nous vous exprimons à nouveau notre souhait de collaborer régulièrement et sérieusement avec tous les services *ad hoc* de la Ville pour trouver des solutions à notre expulsion annoncée. Reloger un projet de l'envergure de Grrrnd Zero nécessitera au minimum une coordination entre la culture, l'urbanisme, et l'immobilier. Sans cela nous ne ferons

qu'éluder le problème. Nous vous proposons donc de nous rencontrer dans les prochains jours pour réfléchir à la constitution d'un réel calendrier de travail. »

Cette lettre donne lieu à une proposition de rendez-vous le 23 février 2012, et à un courrier dans lequel Xavier Fourneyron dit avoir réussi à suspendre la procédure d'expulsion de Gerland et retrace quelques échanges, même informels, qui attestent selon lui du suivi de l'affaire. Il veut en effet assurer au collectif qu'il « travaille avec l'adjoint à la Culture et les services de la Ville et du Grand Lyon pour réfléchir à des solutions, aussi bien sur [leurs] bureaux, espaces de répétitions que lieux de diffusion et des éventuelles mises en réseaux avec d'autres acteurs ou lieux. »

« J'ai bien conscience que vous pouvez avoir l'impression que tout n'avance pas assez vite, mais sachez que des moments de silence de notre part ne veulent pas dire inaction. ».

Le communiqué de presse prévu est donc in extremis remanié. Les passages dans lesquels il pouvait être question du silence de la Ville sont réécrits, pour souligner que celle-ci « s'est finalement manifestée suite à la réception des lettres de soutien mais quand même après dix mois d'impossibilité totale pour Grrrnd Zero d'organiser des concerts officiels. » Et en effet, les lettres de soutien se sont faites très nombreuses, jusqu'à provenir même des Nuits Sonores. Le directeur des Nuits Sonores, Vincent Carry, débute sa conférence de presse, fin janvier, en exprimant son soutien à Grrrnd Zero en son nom propre ainsi qu'au nom des Nuits sonores. Il insiste sur l'importance d'un lieu comme Grrrnd Zero à Lyon et invite les présents à prendre la feuille d'appel à soutien et à y répondre. Nombreux répondent à l'appel. Nous reproduisons ci-après quelques extraits de lettres pour donner à voir la diversité de tons, de statuts et de positionnements de ces soutiens :

« Cher Monsieur Colomb,

Nous ne pouvons qu'abonder dans le sens de la consternation en apprenant votre non-désir de maintenir une structure aussi essentielle que Grrrnd Zero au sein de votre importante ville de Lyon. Situé à à peine 2 heures de Genève, nous, l'Association cave12, entité ô combien voisine/cousine des activités-concerts-mondes-de-fonctionnement de Grrrnd Zero insistons sur l'importance d'une telle structure au sein d'une Ville aussi importante et tellement proche géographiquement de nous. Ayant malheureusement connu nous-même les mêmes déboires de se retrouver sans lieu unique après 20 ans d'activité sédentaire au sein de Genève-centre, ce n'est pas sans un immense effort de conciliation/concertation qu'enfin une solution est sur le point d'aboutir avec les autorités genevoises en vue d'un relogement dans un lieu unique... et cela, suite à la reconnaissance par les autorités genevoise de la GROSSIERE erreur qu'elles avaient faite en fermant nos portes en Juin 2007. C'est rempli de regret que la Ville

de Genève est revenue nous voir, constatant leur erreur, S'EXCUSANT et nous proposant de trouver une solution. Preuve de la bonne volonté de la Ville de Genève en ce sens et dans le but de s'excuser publiquement auprès d'une nombreuse population genevoise à suivre nos activités depuis 25 ans, la Ville de Genève est même allée jusqu'à nous décerner de manière officielle le prix quadriennal 2011 de la Culture, section musique. Signe d'une immense reconnaissance et encore une fois, de l'erreur commise en 2007 par ces mêmes autorités. Nous insistons sur le fait que notre travail est extrêmement proche de celui fourni par Grrrnd Zero. Les 3/4 des artistes/musiciens se produisant à Grrrnd Zero jouent soit juste après, soit juste avant chez nous à Genève, inscrivant ainsi Grrrnd Zero dans un réseau essentiel de lieux de représentations publiques pour ces démarches artistiques-là. Mais de quelles démarches artistiques s'agit-il précisément ? Et c'est là, toute l'importance de l'existence de tels lieux/réseaux. [...] » [Extrait de lettre signée *Association cave12 à Genève Prix Culturel de la Ville de Genève 2011 Suisse*]

« Monsieur l'adjoint à la culture,

Tout d'abord, je mets Monsieur le maire de Lyon en copie car ce courrier le concerne également.
Je m'appelle Guillaume Médioni et je suis musicien. J'ai fait des études classiques en composition au Conservatoire et suis également journaliste Classique-Lyrique depuis 2004 (je suis passé par quasi tous les médias locaux : Lyon Capitale, Le Progrès, La Tribune de Lyon, Le Petit Bulletin…). Aujourd'hui j'écris sur la musique classique et l'Opéra dans Lyon Capitale mais également sur la "musique actuelle" dans le Progrès. Parallèlement à mes activités de musicien/compositeur et celles de journaliste, j'ai été organisateur et directeur artistique d'un festival de musique classique à Lyon qui connût trois éditions de 2005 à 2007 en partenariat avec la Ville. La première édition se déroula dans des lieux bien repérés à Lyon : Chapelle de la Trinité, salle Molière, Musée des Beaux-Arts de Lyon, Subsistances… La seconde et troisième éditions (2006 et 2007) furent quant à elles accueillies par François Postaire à l'Amphithéâtre de l'Opéra de Lyon. Ces trois éditions s'avérèrent des succès, tant artistiquement que du point de vue de la fréquentation. Je mis pourtant fin à cette aventure… pour organiser des concerts à Grrrnd Zero.

J'avais peu de temps auparavant rencontré l'équipe de Grrrnd Zero et fréquenté le lieu à l'époque du squat car c'était l'endroit ou des musiques nouvelles s'y donnaient. J'appréciais au plus au point une manière différente d'"apprécier" la culture… Une manière consciente, rationnelle qui tombait les barrières entre organisateurs, artistes et spectateurs : tous acteurs, le temps d'un concert, de la culture à Lyon. J'apercevais un public attentif, passionné, cu-

rieux, enjoué alors qu'aussi bien aux concerts de musique classique qu'aux concerts pop des autres salles que je fréquentais, les bâillements des uns faisaient souvent écho aux regards espions des autres dirigés vers les tenues vestimentaires ou les allures de leur voisin. Je découvrais enfin une liberté immense à la fois dans la programmation (peut-être ce qu'on appelle l'éclectisme) et dans l'accès au concert : tarifs bas, accueil chaleureux et une grande générosité dans l'abondance d'événements proposés à la force du poignet… Autant d'ingrédients qui stimulent pour moi la découverte tout en écartant la routine et toute forme de ségrégation. Dès 2007, je commençais à organiser des concerts à Grrrnd Zero. Peu importe le genre musical (j'ai organisé des concerts de musique baroque, ramenant un clavecin dans les locaux de Gerland "pas aux normes"), la générosité et le public étaient au rendez-vous. [...] » [Extrait de Lettre signée *Guillaume Médioni*]

« Monsieur le Maire,

suite à la décision de la mairie et du Grand Lyon, dans le cadre d'un projet de réaménagement de la zone de Gerland, de ne pas renouveler la mise à disposition des locaux au collectif Grrrnd Zero, je me permets de partager avec vous mon indignation en tant qu'habitante de la ville de Lyon, et citoyenne engagée politiquement et culturellement.

Grrrnd Zero est un collectif qui soutien et diffuse des artistes émergents et/ou innovants, ayant en commun de rechercher des niches esthétiques toujours renouvelées. Alors que la culture populaire joue un rôle essentiel en terme sociétal, il convient de ne pas négliger l'art comme vecteur d'interrogation, sans quoi la société est vouée à tourner sur elle-même, ce qui n'est visiblement pas souhaitable dans les temps qui courent.

Vous avez été élu, par un électorat de gauche, entre autres parce que les clichés franco-français historiques veulent nous faire croire en une politisation plus forte de ce courant pour une démocratie citoyenne. Entre autres. Or, la décision prise récemment quant à ce collectif, et qui s'inscrit dans le cadre d'une orientation politique plus globale me questionne : alors que les maires de gauche se positionnent publiquement à l'encontre des visions jacobines de notre gouvernement, il n'en demeure pas moins que je constate comme beaucoup d'autres que ces revendications sont souvent plus motivées par l'efficacité et la légitimation des politiques locales que par une volonté réelle de repenser et remodeler notre modèle de démocratie locale.

Mes fonctions de collaboratrice d'un groupe d'élus dans une municipalité de gauche m'ont permis de prendre pleinement conscience des contraintes rencontrées dans l'élaboration et la réalisation de l'action publique, et m'ont permis de délaisser la position revendicatrice pour

> adopter celle constructive. Mais les désillusions sont nombreuses et je ne peux que constater avec amertume que la subordination du politique à l'économique instaurée il y a quelques décennies désormais n'est manifestement pas prête d'être renversée, ce qui a de quoi rendre cynique l'insouciance même vu la contemporanéïté du débat. [...] » [Extrait de lettre signée *Marion Saint Romain*]

Le mois de février apporte son lot de rebondissements. La veille de la rencontre prévue entre l'équipe de Grrrnd Zero et la DAC, le directeur des Nuits Sonores, Vincent Carry, informe l'un des membres du collectif de son intention d'accepter la proposition faite par le Grand Lyon d'organiser la prochaine édition des Nuits Sonores (2012) dans les locaux adjacents à Grrrnd Zero sur le site de Brossette ; ceci à condition que la procédure d'expulsion de Grrrnd Zero soit suspendue jusqu'à la tenue du festival. Cette nouvelle information vient remettre en cause pour le collectif la raison invoquée par la Ville pour justifier le nécessaire « déménagement » de Grrrnd Zero (à savoir la destruction imminente des bâtiments de la friche Brossette dans le cadre du réaménagement de la ZAC Girondin), et introduit une opportunité nouvelle : la possible utilisation du hangar destiné aux Nuits Sonores afin d'y organiser des concerts le reste de l'année. En prévision de la réunion avec la DAC, le 23 février, le collectif commence donc à envisager un plan de mise aux normes du hangar.

Seront finalement présents à cette réunion : la chargée des musiques actuelles à la DAC, le conseiller auprès de l'adjoint à la Culture, le conseiller auprès du maire, et Xavier Fourneyron. La réunion se déroule bien, aux dires des membres de Grrrnd Zero présents, mais les propositions de relogement n'ont pas avancé. Une fois encore la Ville s'engage à établir une « liste de lieux » (d'ici la fin du mois de juin 2012) et à débuter les visites. Ils s'engagent également (si le scénario 40 rue Pré-Gaudry-non-détruit pour 2013, voire 2014, se confirmait) à ce que soit menées des études de faisabilité et d'évaluation de la mise aux normes d'un espace concert pour Grrrnd Zero sur le site de Gerland.

La conférence de presse de Grrrnd Zero se tient le 28 février, au cours de laquelle le collectif rappelle « la précarité » dans laquelle il est entretenu.

> « Le "travail" pour le relogement ne commence que lorsque nous sommes placés face à l'urgence de partir. Certes on est soutenu, mais toujours sur un très court ou moyen terme. A l'argument que plein d'argent a été mis dans notre projet, nous pouvons répondre : mais avec quelle vue à moyen/long terme ? Cela coûte finalement plus cher à la collectivité d'avancer avec des sauts de puce (...). On peut aussi revenir sur notre refus d'une subvention de fonctionnement cette année. Nous ne souhaitons pas prendre de l'argent public pour une activité qui ne nous satisfait pas. Nous pouvons aussi revenir sur les propositions

d'éclatement de notre programmation sur le Marché Gare, le TransClub etc. Aucune solution de ce genre ne pourra absorber nos 100 dates, ni nos principes de fonctionnement. Le foncier a été géré, comme dans toutes les villes de France, à très courte vue, et par rapport à des intérêts économiques, sans considération pour la possibilité d'émergence de friches, et autres possibilités de faire vivre des énergies dans les plis. » [Extrait de notes de travail en vue de la Conférence de presse]

Finalement le travail autour de la mise aux normes des locaux de Grrrnd Zero se poursuit et le 9 septembre, contre toute attente, une Newsletter annonce la réouverture de Grrrnd Zero Gerland aux concerts, fin septembre 2012, mais pour quelques mois seulement.

[Newletter, *Un accouchement de 8 ans*, 9 septembre 2012] « Grrrnd Zero est toujours éjectable du 40 rue Pré-Gaudry à la date du 31 décembre 2012. Toujours à cause d'un processus d'urbanisme-pseudo-participatif-à-la-cool mais totalement opaque, la Zone d'Aménagement Concertée dite des Girondins. Notre beau lieu bientôt rasé avec à la place une série d'immeubles de verre pour des entreprises du tertiaire, des résidences sécurisées tout confort avec interphone à reconnaissance ADN, et des promenades familiales aux proportions d'autoroutes....

On est sûr qu'au 1er janvier, la propriété de notre bâtiment passe du Grand Lyon à un aménageur/démolisseur décidément bien mystérieux. Et d'ici à la fin de l'ultimatum, tout reste encore à négocier, à forcer, à prolonger ?

Mais, comme on vient déjà de vivre une pénible année sans espace fixe de concerts et de fêtes, avec en plus cette épée de Damoclès planant au dessus du futur de Grrrnd Zero Gerland, on ne voulait pas d'une rentrée de septembre (peut-être la dernière en ces lieux) toute triste.
Grrrnd Zero est donc en train de bosser dur et va ouvrir une nouvelle salle, oui, temporaire mais c'est déjà ça, pour qu'on puisse enfin recommencer notre petit trafic d'émotions. »

Mi-octobre, ils annoncent avoir obtenu l'avis favorable de la commission de sécurité, et l'ouverture pour le 2 novembre de la salle avec un festival « contre-attaque » durant jusqu'au 12 novembre.

[Newletter, *Ultimes échauffements*, 24 octobre 2012] « L'ivresse de l'ouverture nous libère de l'entrave débilitante qu'était ce 40 rue Pré-Gaudry fonctionnel mais interdit. Mais cette liberté n'est que de quelques semaines. Le 31 décembre le Grand Lyon finance ses étrennes 2013 en revendant le bâtiment à la SERL, petit entreprise familiale de ravalement de ville. Et à cette date il nous faudra renégocier cette ouverture et le maintien de toutes nos activités sur l'ensemble du bloc, jusqu'à la destruction définitive de la zone. A moins que l'on trouve

un autre toit très vite. Et obtenir l'un ou l'autre ne va pas être simple. »

Il annoncent début janvier 2013 le prolongement de leur occupation temporaire jusqu'au 31 avril 2013, profitant de l'organisation pour la deuxième année consécutive des Nuits Sonores dans le hangar de Brossette.

> [Newletter, *Le compte à rebours secret de l'issue certaine*, 4 janvier 2013] « Les plus futés reconnaîtrons la proximité d'agenda avec un certain événement musical qui clôturera après nous le sursis accordé aux anciennes usines Brossette. Nous laisserons aux intéressés le privilège d'en parler eux-mêmes. […] Si cet ajournement nous soulage énormément (vu l'insuccès des négociations jusqu'à présent) il ne doit pas nous faire replonger. L'échéance est toujours là, toujours inchangée : que ce soit le 31 décembre ou le 31 avril, nous déménageons pour le moment encore pour nulle part. Si d'ici deux mois notre relogement n'est pas plus avancé, nous nous retrouverons une fois de plus au pied du mur. Nous continuons de travailler avec les pouvoirs publics, monts et merveilles nous sont une fois de plus promis, ce qui ne nous empêchera pas de garder les yeux ouverts à la recherche de lieux. »

Finalement le 28 mars, la Ville finit par proposer un lieu unique dans lequel le collectif pourrait reloger ses activités, au 60 rue de Bolhen à Vaulx-en-Velin la Soie. Dans un premier temps et après visite du bâtiment proposé, le collectif est réfractaire à la proposition, considérant que le bâtiment est en trop mauvais état (de l'aveu de la municipalité même, tout est à refaire). Un accord finit par être trouvés aux conditions fixées par le collectif à savoir : la garantie d'une occupation gratuite du bâtiment et ce pour au moins cinq ans, la garantie d'indépendance sur les contenus proposés dans le futur lieu, l'occupation d'une surface équivalente à celle occupée rue Pré Gaudry (2000m2), un droit de regard sur les futurs occupants de la surface restante sur le site, et enfin une enveloppe de 300 000€ pour rénover le bâti. A toutes ces conditions, le collectif accepte alors de quitter les locaux de Gerland fin avril 2013. Des festivités sont organisées avant le départ avec des concerts, des projections mais aussi des temps plus conviviaux, comme l'organisation d'un repas collectif.

En septembre, le collectif publie une newsletter qui fait le point sur sa situation et informe son public du projet engagé avec la mairie pour la rénovation d'un nouveau lieu. Le lieu retenu se situe au cœur du « Carré de Soie », 60 avenue de Bohlen à Vaulx-en-Velin, en bordure d'un vaste projet de réaménagement urbain. La newsletter rappelle les « principes » de Grrrnd Zero et appelle les destinataires à venir « rejoindre la Cause » autrement dit à participer au chantier (réaménager 500m2 de bureaux, 1500m2 de hangar et le terrain autour), et à s'impliquer dans le projet.

Mais dans les semaines qui suivent, les choses ne se déroulent pas comme prévu : tandis que le financement promis pour remettre en état le bâtiment était de 300 000 €, le collectif apprend qu'il sera divisé en trois tranches distinctes de 100 000 €, chacune votée séparément en conseil municipal, et surtout aucun projet de convention n'a encore été élaboré (la Ville n'ayant pas réglé le partage des responsabilités entre Vaulx-en-Velin, le Grand Lyon et Grrrnd Zero). Le collectif a donc les clés d'un bâtiment mais les travaux ne peuvent y être encore engagés. En novembre, Grrrnd Zero alerte par newsletter de cette situation d'« enlisement total » et demande à ce « que la Ville, le Grand Lyon et l'ensemble des pouvoirs publics concernés brisent leurs vœux de silence et officialisent le projet dans le détail avec toutes les promesses initiales (financement, durée, conditions d'accès) ; qu'une convention soit scellée par le sang entre Grrrnd Zero, le Grand Lyon et la Ville ; qu'un calendrier soit inscrit en gras sur chaque en-tête officiel de la ville, histoire d'être bien sûr que ça ne se perde pas ». A ce jour, seule la première tranche de 100 000 € a été votée en conseil municipal mais aucune convention n'a encore été signée.

Publicité de la négociation et épreuve de réflexivité pour le collectif

Après ce récit, nous voudrions souligner deux caractéristiques de la manière dont le collectif s'implique dans les négociations. Nous reviendrons tout d'abord sur la publicisation par Grrrnd Zero du processus de négociation, puis dans un second temps sur la façon dont la négociation constitue une épreuve de réflexivité pour le collectif.

En premier lieu, le récit précédent révèle la dimension publique de la négociation. Il ne s'agit en aucun cas pour les membres de Grrrnd Zero de fermer les portes de la chambre de négociation, de se couper du public, de se mettre en retrait pour négocier. Au contraire, à travers les nombreuses newsletters, le collectif tient régulièrement informé les destinataires de l'avancée des discussions, des problèmes rencontrés, permettant ainsi au public de suivre le processus, de réagir par mail, etc[62]. La négociation ne peut donc pas être séparée de ce geste d'adresse au public : il s'agit d'impliquer ce dernier, de le concerner sous différentes modalités. Par exemple, l'analyse des newsletters montre comment les engagements de la Ville sont systématiquement rendus publics ; de ce fait, les élus et leurs services culturels ne se trouvent plus seulement engagés envers les membres du collectif mais aussi plus largement devant le public de Grrrnd Zero. De cette manière, indirectement, le public se trouve présent dans la négociation et donne une force au collectif dans le dialogue avec les institutions. C'est ce processus de publicisation que l'on retrouve par exemple dans les extraits de newsletters suivants :

62 C'est bien là aussi le sens de la conférence de presse du 28 février 2012 ouverte à tous.

[Newsletter *le Déluge et après,* 24 Avril 2013] « On ne part pas sans rien, on a négocié (…) un nouvel abri pour Grrrnd Zero. (…) Pour l'heure le bâtiment est une ruine rappelant le quartier chrétien de Beyrouth en 1983, mais la Ville de Lyon s'engage à nous donner les moyens ($$$) d'y installer une salle de concerts aux normes, des bureaux, des locaux de répétition et une piscine à boule. »

[Newsletter, *Grrrnd Zero 9 ans : tremplin en amiante et parachute doré,* septembre 2013] « En condition impérative à notre départ du précédent lieu, nous avons négocié avec la municipalité la mise à disposition d'un autre bâtiment inutilisé, appartenant lui aussi au Grand Lyon. Un espace vide pour le moment inexploitable qui aurait pu a priori sonner comme un déclassement. On passe effectivement d'un lieu retapé pendant des années à une friche sans électricité, sans eau, et même, euh, sans murs. Nous avons évidemment refusé de troquer une situation de fragilité contre une autre, et avons convenu avec la mairie de Lyon que les travaux de remise en l'état du nouveau lieu soient en grande partie financés par elle, tandis que notre collectif assurera tous les choix, le suivi et une partie de la réalisation des travaux. Il ne s'agit pas de nous construire un parcours de golf indoor 46 trous sur un budget extensible à l'infini, mais simplement d'avoir de l'eau, de l'élec, des murs, et un toit qui ne s'effondre sur personne. (...) »

Et compte-tenu de ces promesses ainsi notifiées noir sur blanc et par là prises au sérieux, c'est l'affirmation suivante qui peut être affichée à la suite au public :

[Newsletter, *Grrrnd Zero 9 ans : tremplin en amiante et parachute doré,* septembre 2013] « Nous allons donc occuper le 60 avenue de Bohlen, à Vaulx-en-Velin, pour les 5 prochaines années ».

Lorsque deux mois plus tard les choses se passent mal à nouveau avec les pouvoirs publics, leurs engagements sont rappelés à tous par le moyen de la newsletter numérique :

[Newsletter, *Comment siphonner l'enthousiasme*, novembre 2013] « Si nous avons accepté ce plan c'est que la ville de Lyon avait alors promis un financement de 300 000 euros en subvention d'investissement pour rendre utilisable 2000m2 de la friche et réouvrir Grrrnd Zero et sa nouvelle salle courant 2014. Ce qui nous a semblé énorme sur le coup mais lorsque l'on connaît les coûts moyen de rénovation au m² (entre 300 et 500e au m² normalement pour les travaux qui nous concernent), cette somme était déjà insuffisante. On s'est malgré tout dit qu'en payant juste les matériaux et en faisant le plus possible nous-mêmes, on pouvait s'en sortir dans la sobriété et enfin permettre à Grrrnd Zero de s'installer et de se développer un peu plus. En contrepartie à notre investissement dans le dossier, la promesse de la Direction des Affaires Culturelles (DAC) de Lyon était alors de finaliser l'assemblage et financement du projet pour la fin du mandat municipal actuel, pour garantir

> des délais acceptables d'ouverture du lieu et ne pas nous mettre en porte-à-faux avec les élections. C'était le plan en mai dernier ».

Si l'information régulière du public est une manière d'impliquer ce dernier dans la négociation, une autre modalité consiste à le faire participer à l'enquête qui accompagne le processus. En effet, la négociation avançant à tâtons, elle se nourrit des réflexions et des observations des uns et des autres. L'enquête doit permettre de trouver des nouvelles prises pour la discussion, de réduire la forte incertitude dans laquelle les pouvoirs publics maintiennent Grrrnd Zero quant à son avenir. C'est ainsi par exemple que des personnes informent le collectif concernant les détails du déroulement des Nuits Sonores sur la friche de Brossette – un enjeu important, on l'a vu, dans le dialogue avec la mairie pour l'avenir du site de Gerland :

> [Newsletter, *il est temps de dealer avec la réalité man,* mai 2013] « On pensait qu'ils [les acteurs des Nuits Sonores] y établiraient leurs bureaux, mais beaucoup nous ont fait remarquer que la salle de concert du bas de Grrrnd Gerland, celle-là même pour laquelle le Grand Lyon nous menaçait d'expulsion il y a deux ans, a en fait servi de bar VIP aux Nuits Sonores. Oui, à nous aussi ça nous a fait bizarre, et vos témoignages de soutien sont très mignons, merci ».

Le public peut aussi être directement sollicité comme c'est le cas en novembre dernier lorsque les institutions restent silencieuses sur l'avenir de GZ :

> [Newsletter *Comment siphonner l'enthousiasme*, novembre 2013] « Dès cette semaine nous avertissons la presse. On espère que des articles les feront réagir. Toi qui connais le rédac chef du New York Times, tu sais ce qu'il te reste à faire. »

Lors des moments les plus difficiles, l'appel de Grrrnd Zero prend la forme d'un appel public à soutien. Des lettres sont ainsi écrites par des acteurs très divers et sont rendues publiques sur le site : c'est bien aussi fort de ces soutiens que Grrrnd Zero participe à la négociation. Cette publicisation fait de la négociation un *processus partagé*, congruent avec la volonté de Grrrnd Zero de construire un lieu commun.

En outre, l'implication directe du public dans le futur lieu est préparée de manière concomitante à la négociation à travers différentes invitations. D'emblée, le titre de la newsletter qui invite le public aux fêtes de fermeture en avril 2013 annonce la couleur « le Déluge et après », c'est bien dans cet « après » (le nouveau lieu) que le collectif tente d'impliquer les destinataires : « les travaux (…) devraient prendre à peu près un an, et tous les êtres désirant aider à ce que ça se fasse seront les bienvenus ». Et cette implication se prépare dès aujourd'hui à travers les concerts organisés, une occasion de créer du lien. L'invitation est réitérée en septembre 2013 lorsque le démarrage du chantier est censé être imminent :

[Newsletter, *Grrrnd Zero 9 ans : tremplin en amiante et parachute doré,* septembre 2013]
« Et puis ce chantier connaîtra de grandes phases de sueur collective où on pourra se regrouper à coup de barbecue avec plein de monde en train d'aider à peindre, désherber, monter des murs ou creuser un abri antiatomique.

Rejoins la Cause :

Tu sais tenir un rouleau de scotch sans te blesser ? Tu connais la Loi ? Tu sais y faire niveau budget, administration, assurance, permis et licences en tout genre ? Tu t'y connais en plomberie, électricité, isolation, menuiserie, maçonnerie, ou métallurgie ? Tu as des bons plans récup ? Tu t'y connais en lumières, en sonorisation et en câblasse ? Tu sais tenir une caméra et un micro ? Tu aimes cuisiner ? Tu dessines ? Tu sais écrire, gérer un site web ? Tu sais parler plein de langues? Tu sais faire des cocktails cheap ? »

On peut comprendre les phases de dialogues de Grrrnd Zero avec les institutions comme une épreuve de réflexivité pour le collectif lui-même. C'est là une seconde caractéristique du processus tâtonnant de négociations sur laquelle nous aimerions nous arrêter un temps ici. Grrrnd Zero, de par la précarité de son installation dans les lieux successifs mais aussi de par son ouverture sur l'extérieur, a toujours été d'une certaine manière amené à interroger sans cesse sa consistance. Le processus de négociation semble toutefois intensifier cette réflexion, conduire les membres de Grrrnd Zero à ré-interroger encore ce à quoi ils tiennent et à le formuler.
Tout d'abord, ce à quoi ils tiennent c'est l'obtention d'un lieu comme on vient de le voir. Mais le « bon lieu », celui dont le format est à défendre dans la négociation se définit chemin faisant, au gré des réflexions mais aussi des possibilités offertes par la Ville. Au départ par exemple, c'est le squat (l'illégalité donc) qui est « la seule solution » puisqu'aucun autre espace n'existe réellement dans la métropole pour la musique indépendante. Début 2012, le site de Brossette n'est plus un espace de concerts, pour répondre à la réitération de l'interdiction par la mairie, mais reste un lieu de création pour l'ensemble des collectifs accueillis, l'horizon d'un lieu commun reste exigé. En octobre 2012, le lieu compose avec une salle que le collectif a lui-même entièrement mis aux normes et qui a reçu l'aval de la commission de sécurité. Actuellement, le collectif occupe un lieu qu'il a, si l'on suit les promesses de la mairie, la certitude de pouvoir occuper pendant cinq ans, en ayant carte blanche pour la programmation et la répartition des espaces de travail, un lieu que le collectif, en s'associant avec d'autres, va littéralement avoir à construire (nous l'avons dit, les travaux sont très importants). Ce chantier prend alors une grande importance pour le collectif, il est pensé comme l'occasion d'impliquer de nouvelles personnes. L'implication du

public prendrait là une tournure inédite. Le lieu commun serait littéralement un lieu construit ensemble. L'épreuve des négociations et de la conflictualité avec les pouvoirs publics active de nouvelles alliances, par exemple avec l'association Chat Perché, qui propose un atelier de réparation de vélos dans le 7ème arrondissement de Lyon et qui manque de place pour ses activités, ou avec des activistes du logiciel libre avec qui est réfléchie la possibilité de créer un hackerspace et un fab-lab sur le futur site (dédié à l'apprentissage et la mise en œuvre d'une foule de pratiques électroniques, numériques et techniques).

L'intrication entre musique, éthique et politique est tenue tout au long du processus. Les newsletters associent systématiquement contenu politique (exposition de l'argumentaire du collectif, récit des négociations, appels à soutiens, alertes, etc.) et programmation des concerts organisés par Grrrnd Zero. C'est aussi au fur et à mesure de la négociation que la forme collective à défendre auprès des pouvoirs publics prend tout son sens : certes, administrativement parlant, le collectif en tant qu'association est déjà représenté par un collège solidaire composé de sept membres de Grrrnd Zero, mais le collectif tient à défendre cette idée selon laquelle ce n'est pas tel ou tel individu qui décide, qui statue sur tel ou tel point de la négociation, mais un collectif. Cette volonté est rappelée au cours de la conférence de presse. C'est bien là défendre une manière de faire de la politique, non pas dans une logique représentative (telle que peuvent l'imposer le système électoral représentatif ou le fonctionnement des associations et des syndicats – ce qui impacte le déroulé des négociations), mais dans une logique d'implication de tous. *In fine*, cette expérience de négociation les amène à formuler explicitement ce qui fait la politique de Grrrnd Zero :

> [Newsletter, *Grrrnd Zero 9 ans : tremplin en amiante et parachute doré,* septembre 2013] « Grrrnd Zero est né il y a maintenant 9 ans autour d'un gang d'individus affamés de musiques impossibles qui, lassés par l'absence de lieux adaptés à leurs penchants, décidèrent de squatter un bâtiment vide appartenant au Grand Lyon.
>
> Depuis cet événement inaugural, nous avons poursuivi le même objectif : bâtir un abri stable, préservé de la précarité perpétuelle subie par la majorité des lieux d'activités alternatives, tout en sauvegardant notre part d'autonomie. Nous soutenons ainsi qu'il est possible d'élaborer collectivement une politique en funambule, entre négociations pragmatiques avec les pouvoirs publics et refus des compromis quant à nos contenus et nos modes de fonctionnement.
>
> Spontanément, parfois même de manière réfléchie, nous nous sommes imposés des limites à ne pas franchir. Ces préceptes répondent à notre crainte de devenir une institution figée, de reproduire des fonctionnements hiérarchisés, égocentrés et résignés. (…) Nous sommes conscients d'à peine effleurer les raisons qui nous poussent à être si têtus. Creuser ces

questions devra aussi faire partie du futur de Grrrnd Zero car on se rend bien compte qu'au bout de 9 ans, nous risquons de nous institutionnaliser à notre façon.

Grrrnd Zero, comme d'autres lieux le font ailleurs, cherche donc encore sa place dans les interstices de la vision purement gestionnaire de la politique, où toute orientation concernant l'organisation de la vie publique devrait toujours être décidée par les Experts. Chemin faisant, nous avons traversé plusieurs phases : squat, obtention de lieux appartenant aux pouvoirs publics, refus de quitter des locaux laborieusement gagnés et aménagés, négociations avec les services municipaux, collaborations avec d'autres équipements culturels. »

[Newsletter *Comment siphonner l'enthousiasme*, novembre 2013] « Nous avons joué le jeu de la confiance avec la Ville, nous sommes partis de Gerlande sur leur bonne foi, dans le prolongement de la stratégie initiale de Grrrnd Zero : trouver un compromis avec les pouvoirs publics pour fortifier nos actions. Ils ont essayé de nous convaincre un temps que Grrrnd Zero avait obtenu au bout de 9 ans un niveau de reconnaissance qui épargnait au projet de reprendre des modes d'action plus coup de poing, il faut croire qu'ils se sont plantés eux-mêmes. Si la situation ne se débloque pas, la Ville sera seule responsable de notre retour à la vie sauvage. »

On le comprend cette définition de la politique de Grrrnd Zero n'est pas stabilisée : le collectif veut « creuser ces questions », et les dernières interactions avec la mairie pourraient recomposer les choses. Mais le processus de négociation permet à Grrrnd Zero de nommer sa tentative comme « une politique en funambule ». Il ne faut voir là aucun principe décidé a priori, mais c'est bien *en connaissance de cause* après 9 ans d'existence, de concerts, de moments partagés, plusieurs années de négociations avec les pouvoirs publics, après avoir ressenti une forme de « reconnaissance » et obtenu des garanties de la part de la municipalité, que cette « politique en funambule » trouve à se définir et à se dire. Surtout, le funambule est dans un état de vigilance très forte, avançant à tâtons sur le fil. C'est en gardant fermement l'objectif d'obtenir un lieu commun sans compromis ni sur le type de concerts ou d'activités accueillies ni sur les modes de fonctionnement (nous y reviendrons plus tard, mais citons pèle-mêle : le prix libre ou modéré, l'absence de service de sécurité, etc.), que le collectif a avancé dans les négociations. C'est pour « fortifier [les] actions » que les négociations ont avancé : un départ du site Brossette mais pour un nouveau départ dans un lieu adapté pour 5 ans (le temps de développer l'activité), avec une subvention pour la remise en état du site. La négociation passera aussi de manière très concrète par la formation SIAP prévention incendie que feront des membres de Grrrnd Zero : il ne s'agit pas seulement par là de donner des gages aux pouvoirs publics (des preuves de « leur

responsabilité »), mais aussi de composer avec d'autres savoirs qui seront utiles pour la vie du futur lieu. Il ne faut donc pas voir dans l'engagement de Grrrnd Zero dans les négociations d'une convention pour le nouveau lieu un blanc-seing donné à la mairie, puisque le message de la dernière newsletter est clair : le « retour à la vie sauvage » peut à tout moment être envisagé à nouveau.

La négociation du lieu n'empêche pas enfin le collectif de maintenir une critique des projets urbains de la métropole, notamment en situant dans les communications publiques le sort de Grrrnd Zero dans le phénomène de métropolisation, et ce même si le futur lieu a déjà été accepté. La newsletter d'avril 2013 annonce par exemple : « Et voilà, ça devait arriver, cette semaine scelle bel et bien la fin de Grrrnd Gerland. C'est fini : démolition, puis quartier qui pousse, tout ça », celle de septembre poursuit : « L'immeuble, ainsi que tout le quartier, est livré par le Grand Lyon à l'aménageur privé la SERL, chargé de mettre en application le plan de la "Zone d'Aménagement Concertée" dite des Girondins. On imagine déjà du propre, de l'agréable et du bien rangé. ». Surtout, dès lors que le site de Vaulx-en-Velin est proposé, c'est l'occasion pour le collectif d'interroger son propre rapport à la centralité métropolitaine et d'envisager ses relations avec la nouvelle localité :

> « En fait, on s'est questionné dès le début. Quand ce lieu a été proposé, il y a eu deux tendances : "c'est super loin ! ", (…) et après s'en sont suivis des débats sur la notion de centralité. Or c'est vrai que moi je disais, mais en fait c'est loin de quoi, du centre-ville, de la presqu'île...tu l'habites la presqu'île ? Et bon, c'est vrai qu'on s'est dit dès le départ qu'on ne pouvait pas, enfin c'est un questionnement qui est en cours, on n'a pas pris de décision claire, enfin pour dire qu'on ne s'est pas pas posé la question. Direct, on va à Vaulx-en-Velin, on ne peut pas du tout imaginer qu'on va transposer ce qu'on faisait de manière spontanée et naïve, au même endroit et puis que tout va bien se passer, que ce soit une évidence. Donc on s'est dit qu'il allait falloir qu'on comprenne ce qu'il se passe, où on est, qu'on comprenne aussi ce dans quoi malgré nous on allait essayer de nous inclure, dans quel type de processus la Ville de Lyon pouvait trouver un intérêt à nous mettre dedans. Enfin c'est un positionnement nécessairement un peu équivoque... Donc il faut qu'on arrive à répondre à toutes ces questions (...). » [Extrait d'entretien avec un membre de Grrrnd Zero]

Pour conclure, on a vu ici comment la dynamique de Grrrnd Zero pour prendre lieu dépend largement du processus de négociation. Mais le récit de celui-ci montre bien comment prendre lieu c'est aussi pour le collectif, de manière concomitante, penser et repenser le bon lieu sur un aspect technique, c'est penser, repenser et expérimenter un certain rapport aux institutions, au public, aux pratiques contre-culturelles diverses, aux acteurs culturels alliés, aux soutiens

déclarés qui ont des statuts et des profils différents, au territoire habité, etc. C'est bien au travers de ces différentes dynamiques que trouve à se définir à tâtons *un lieu commun*.

Avataria : agencer les contre-cultures au territoire local

Du côté d'Avataria, la question du lieu est importante aussi pour ce collectif qui refuse d'utiliser les scènes dédiées. À ce titre le FIL, SMAC de la ville de Saint-Étienne, apparaît comme un non lieu pour le festival Avatarium, comme une scène inadéquate. Depuis quelques années, le Musée de la Mine s'est imposé comme le lieu du festival Avatarium et se trouve tenu par les membres de l'association comme le « bon lieu ». De là, la manière qu'a Avataria de procéder, par contiguïté et de proche en proche, est à même de tisser un territoire étendu, à tout le moins un territoire qui n'a pas pour délimitation la ville de Saint-Étienne mais qui se définit par des circulations : le groupe de rock Muckrakers venu de Lorraine active la proximité minière et industrielle avec cette région lors de l'édition de l'année 2012, ou encore le célèbre Mad Mike, fondateur du premier label techno à Detroit (Underground Resistance) lors d'une édition passée du festival. Il ne faudrait pas penser que la Mine et l'industrie deviennent le nouveau schème permettant de ressaisir et de totaliser ce territoire qui n'est ni le territoire administratif ni le territoire des politiques culturelles (cf. 2.3). Aussi bien ce sont les solidarités transverses qui activent la délimitation de cette entité, comme lorsque le texte de présentation du festival de 2008 semble le proposer en soutenant les luttes des travailleuses du sexe.

D'une autre façon, le festival co-organisé cette fois-ci par Avataria, Quartiers Libres, conçoit lui aussi sa mise en lieu de proche en proche, par affinités électives. Il polarise la localisation des activités dans les lieux « amis » des collectifs impliqués, particulièrement depuis trois ans, le cinéma Gran Lux, la friche conventionnée Ursa Minor, la Dérive et l'espace auto-gérée La Gueule Noire.

Ainsi, l'expérience d'Avataria et la diffusion des contre-cultures qu'elle porte ne sont pas liées à un processus de négociation avec les pouvoirs publics tel que celui auquel Grrrnd Zero est par exemple confronté depuis neuf ans[63]. Elles prennent lieu *par* les réseaux, ceux qui se constituent et s'activent à l'échelle de la localité mais aussi ceux qui la traversent. L'inscription dans le territoire, dans l'espace de la ville des activités contre-culturelles est largement facilitée par les réseaux stéphanois. Plus largement, sur les deux terrains, les réseaux politiques radicaux et contre-culturels prennent une importance majeure dans la dynamique des expériences quoique sous des modalités différentes que nous explorerons maintenant.

63 Quoique nous pourrions rappeler ici que des négociations avec la mairie de St-Etienne pour trouver un lieu et y organiser un pôle contre-culturel ont eu lieu dans les années 90, à l'époque de Mad's collectif. Ces négociations, portées par plusieurs collectifs organisateurs de concerts, n'ont pas abouti.

2.1.2.3 Intercessions : aviver les réseaux contre-culturels

Ce qu'il est intéressant de constater, c'est que pour les deux collectifs Grrrnd Zero et Avataria, les réseaux dans lesquels ils s'inscrivent sont à la fois tissés dans les réseaux politiques radicaux et contre-culturels, mais aussi, à titre individuel pour certains, dans les institutions des musiques actuelles (un ancien membre de Grrrnd Zero est maintenant programmateur à l'Epicerie Moderne), ou encore dans les réseaux professionnels de musiciens et de techniciens du spectacle (nombreux sont ceux et celles qui cumulent les casquettes de musiciens et de techniciens). Ainsi, les membres des collectifs Grrrnd Zero et Avataria sont des intercesseurs, ils agissent à l'entrecroisement de réseaux sans commune mesure les uns avec les autres. Cependant, dans les deux cas, et comme nous allons le voir maintenant, les collectifs entretiennent une filiation et des réseaux d'alliances clairement orientées par les pratiques contre-culturelles et politiques radicales locales qui les ont précédé, ou qui, dans les réseaux des deux villes, poursuivent aujourd'hui encore ces pratiques.

Lyon : un réseau proliférant et disséminé

Les milieux politiques et contre-culturels se sont particulièrement épanouis à Lyon depuis les années 1970 jusque dans les années 1990 dans le quartier de la Croix-Rousse, comme en rend bien compte l'ouvrage *Le rêve au quotidien* écrit par Mimmo Pucciarelli[64] sur le sujet. Ce sont alors une foule d'initiatives politiques et artistiques autonomes, de lieux alternatifs et créatifs, qui voient le jour sur les pentes et le plateau de la Croix-Rousse, en filiation affichée avec ces autres habitants de la Croix-Rousse, les Canuts, célèbres ouvriers de la soie, premiers insoumis en 1831 d'un siècle de révoltes. Depuis le début des années 2000, le quartier de la Croix-Rousse est en mutation, la pression foncière et l'augmentation très importante des loyers[65] ayant considérablement modifié le paysage urbain et le tissu social du quartier. En 2013, une importante activité associative et culturelle continue à animer la Croix-Rousse, laquelle reste le quartier de Lyon où la vie nocturne y est la plus intense et où les concerts de musiques indépendantes restent les plus nombreux (par l'intermédiaire du Kraspek Myzik, du Trokson et

64 Mimmo Pucciarelli, *Le rêve au quotidien. Les expériences collectives à la Croix-Rousse. 1975-1995,* ACL, 1996. On peut citer ici, comme acteurs importants et symboliques de cette époque la cantine populaire des « Tables claudienne », le squat Wohlnitza, la revue d'écologie politique *Silence !* et la radio locale associative Radio Canut, qui se poursuivent toutes deux encore aujourd'hui.

65 Entre 1998 et 2010, la croissance du prix moyen au mètre carré a été de + 177 % sur les pentes de la Croix-Rousse contre + 146 % pour l'ensemble de Lyon. Source : Chambre des notaires du Rhône. http://www.chambre-rhone.notaires.fr.

de la Triperie notamment). Cependant, le caractère subversif de la vie croix-roussienne s'est quelque peu émoussé ces dix dernières années, sous l'effet de la pression foncière et surtout de son corollaire, à savoir l'investissement du quartier par des populations moins enclines à la rébellion. Mais cette relative dépolitisation ou à tout le moins consensualisation de la vie politique à la Croix-Rousse, a eu comme répercussion de redéployer à l'échelle de la ville les lieux et collectifs contre-culturels. A ce titre, on peut situer l'ouverture de la Friche RVI, en 2003, dans le 3ème arrondissement de Lyon, comme initiant une nouvelle période pour les contre-cultures, essentiellement territorialisées jusqu'à la fin des années 2000 dans le triangle Villeurbanne – 3ème arrondissement – 7ème arrondissement. Durant ces années 2000 à 2010, Grrrnd Zero a constitué avec la Friche autogérée RVI l'un des deux points névralgiques des réseaux contres-culturels à Lyon, à la croisée de milieux de pratiques très hétérogènes. Nous n'évoquerons que très rapidement l'affaire de la Friche RVI ici quoiqu'elle ait, à de nombreux égards, été traitée par le Grand Lyon de manière similaire à Grrrnd Zero. Nous rappellerons donc ici simplement que la Friche RVI s'est officiellement ouverte par la signature d'une convention d'occupation avec le Grand Lyon en 2003 et par l'investissement des quelques 75 000 m2 (initialement) des anciennes usines Berliet (Renault Véhicules Industriels), situées sur l'avenue Lacassagne, par une dizaine de collectifs rassemblant des artistes de toutes les disciplines. Après plusieurs reconductions de la convention, le Grand Lyon a décidé de céder la plus grande partie des bâtiments à l'école de formation pour adultes voisine (la SEPR) et d'expulser les quelques 400 usagers quotidiens du lieu. Une solution de relogement a été proposée rue Lamartine dans un ancien espace industriel non loin de la Friche RVI, mais beaucoup plus petit (1 000 m2). Surtout, le relogement s'est adressé seulement aux artistes « confirmés », c'est-à-dire en mesure de faire la preuve de leur professionnalisme, aussi, il ne sera effectif que pour un peu plus de 70 personnes seulement. C'est par un drame que s'est clôt l'histoire éphémère de la Friche RVI puisqu'un incendie, dont l'origine n'a jamais pu être définie, a ravagé une partie de la Friche en décembre 2010, à la suite de quoi un arrêté de péril a interdit l'accès aux lieux. Durant trois mois et en plein hiver, plus d'une centaine d'anciens usagers de la friche ont occupé le parking et mené différentes actions collectives afin d'obtenir une relocalisation de leurs activités. En vain. Ils ne recevront alors aucune réponse du Grand Lyon, ce dernier considérant avoir rempli sa mission par le relogement à Lamartine. De nombreux squats ont alors été ouverts, afin de pallier aux besoins les plus vitaux et immédiats des anciens occupants de la Friche mais qui, avec le temps, ont alimenté de nouveau une scène squat et contre-culturelle, déjà présente dans ce même triangle Villeurbanne – 3ème arrondissement – 7ème arrondissement que nous évoquions tout à l'heure. Car, nous ne l'avons pas encore dit, la « scène squat », effervescente depuis le milieu des

années 2000 dans ce triangle, a connu l'ouverture (et bien souvent la fermeture rapide) de nombreux lieux dans lesquels une multitude de concerts et activités artistiques et politiques très diverses ont pris place. On peut citer ainsi, de manière non exhaustive et chronologiquement de 2006 à aujourd'hui (et ne comprenant que les squats dont l'activité principale a tenue dans l'organisation de concerts) le Boulon, les Bienvenus, la Scierie, l'Insoleuse, le Chant des sirènes, le GGRB, le Splash, le Deadwood, le Sheitan, le Grand Lieu, le Komifo, le Coco Charnel, la Déprav', les Barges, le Debbie Débauche, chez Rita, le Concomido, le R'n'r Vengeance, le KJB, le TAV... Si la plupart de ces squats ont eu des durées de vie très courtes (en général entre 2 et 6 mois, le temps d'une procédure en référé), ils ont tout de même participé très largement à faire perdurer une activité de diffusion de musique underground durant ces dix dernières années. Il est arrivé à de nombreuses reprises que le collectif Grrrnd Zero collabore avec ces lieux dans l'organisation de concerts, aussi, et comme le rappelle Boris Themanns, une bonne partie des membres de Grrrnd Zero ont eux-mêmes transités par les milieux des squats, notamment des plus petites villes alentours, Dijon, St-Étienne et Grenoble[66].

St-Étienne : un réseau dense et coordonné

A St-Étienne aussi, les réseaux contre-culturels sont très riches et vivants quoiqu'ils se déploient d'une manière toute différente des réseaux lyonnais. En effet, les acteurs locaux ont une expérience d'organisation en réseau très ancienne déjà et qui donc aujourd'hui se manifeste par sa densité très importante. Il n'est pourtant pas aisé de déterminer les raisons précises qui ont présidé à cette formalisation des réseaux contre-culturels stéphanois. Sans doute la taille réduite de la ville y joue pour beaucoup (en restreignant les lieux de diffusion et leur localisation au centre de la ville, les rendant accessibles par la marche) mais cette explication est tout à fait insuffisante au regard de la solidarité singulière à l'œuvre dans les réseaux stéphanois.

Nous l'avons rapidement esquissé déjà, et comme à Lyon, les cafés-concerts ont joué un rôle important dans la diffusion des musiques indépendantes et contre-culturelles depuis la fin des années 1970, et ils jouent aujourd'hui encore à St-Étienne ce rôle. Une bonne partie de la structuration des réseaux s'est donc faite autour de lieux de sociabilités (dont les cafés-concerts) qui se sont maintenus dans le temps : des bars comme le Raminagrobis, l'Entre-pots Café, le Mistral Gagnant, Le Mysanthrope ou l'Assomoir, qui sont en même temps des bars de quartier, et donc ne sont pas fréquentés simplement par les aficionados des musiques indépendantes ; les locaux de Sauf Imprévu qui ont permis à nombre de groupes stéphanois de répéter et de se rencontrer, tout au long des vingt dernières années, ou enfin les locaux de la radio associative

66 Themanns, *Op. cit*. p. 82 et suivantes.

locale, Radio dio. Tous ces lieux ont constitué des points névralgiques du réseau. D'autres lieux plus récents, comme par exemple L'Entrepot Bellevue qui, de 2003 à 2010 a accueilli également nombre de concerts, ou le cinéma indépendant le Gran Lux, avec qui de nombreux événements ont aussi été organisés (notamment dans le cadre du festival Quartiers Libres), ont largement participé de l'inscription et de la densification des réseaux stéphanois. Enfin, il faut considérer également la présence d'un milieu contre-culturel dans les squats de la ville, qui, comme à Lyon, s'est perpétué dans les dix dernières années, et malgré les expulsions fréquentes, a permis l'organisation de nombreux concerts. On peut citer ici le squat Izmir, ouvert en 2000 et expulsé en 2005, qui aura eu une grande importance dans la structuration actuelle du réseau, notamment du fait de sa relativement longue existence pour un squat (5 ans tout de même), mais plus encore du fait des activités publiques et ouvertes sur la ville qui s'y sont déroulées de manière ininterrompue tout au long de l'occupation.

Du côté des associations de production et de diffusion des musiques contre-culturelles, le partenariat est ancien et rassemble des associations diffusant toutes sortes de musiques, du rap et du hip-hop (Red Bong, AK42, Créations du crâne et Universoul), de l'anarcho-punk et punk hardcore (La France Pue), des musiques innovatrices (Toto n'aime pas la soupe), ou encore de la techno (Alternative System). C'est à travers des festivals tels le Festival des Résistances et des Alternatives, qui a eu lieu à St-Étienne entre 2001 et 2004, puis le festival Quartiers Libres depuis 2009 jusqu'à aujourd'hui, que ces associations ont pu coordonner leurs actions. Ces festivals ont eu comme spécificité de rassembler d'autres collectifs ou associations, politiques ou artistiques, comme la Confédération Nationale du Travail (syndicat libertaire), l'association de cinéma expérimental Coxaplana qui gère le Gran Lux), les collectifs d'artistes 14 mois et Les arts du Forez, La Dérive, et plus récemment l'espace auto-géré La Gueule Noire.

Nous l'avons dit rapidement, depuis un peu plus de deux ans, les réseaux contre-culturels stéphanois se concentrent particulièrement dans deux nouveaux lieux, le local militant La Gueule Noire et la friche conventionnée Ursa Minor. Cette nouvelle concentration dans ces lieux est d'une grande importance pour les acteurs locaux, elle réalise un désir très ancien, celui de pouvoir faire usage de lieux en propre, pour la diffusion des cultures indépendantes, pour organiser et coordonner les actions des uns et des autres. Ursa Minor est le nom d'un local industriel, occupé et géré par le collectif Petits Travaux (PTX), qui auparavant était installé et gérait Bellevue Entrepôt (2003-2010). Ursa Minor et Bellevue Entrepôt sont situés sur le site des anciennes brasseries Mosser, tout comme Greenhouse et le Gran Lux, implantés dès le début des années 2000 sur le site. Les locaux de Greenhouse appartiennent à leur propriétaire et membre fondateur de l'association, depuis 2000. Le local du Gran Lux appartient à la mairie, tout comme Ursa Minor. Ursa Minor a été conventionné par la Mairie et dédié à la création artistique

contemporaine. Depuis son ouverture, Ursa Minor a accueilli de nombreux événements culturels et permet, au quotidien, à de nombreux artistes, musiciens, plasticiens, et artistes d'arts visuels d'exercer leurs activités. La spécificité d'un lieu comme Ursa Minor, au regard d'autres lieux conventionnés plus institutionnalisés (telle la friche de la Belle de Mai à Marseille), tient à son ouverture et la souplesse de son cadre d'activité (c'était également le cas de la très ouverte Friche RVI à Lyon), mais plus encore au souci affiché d'accueillir des événements co-organisés avec d'autres acteurs contre-culturels locaux (tel le festival Quartiers Libres ou le festival Ecran Total, organisé tout au long du mois de septembre 2013 en partenariat avec de nombreuses associations et artistes stéphanois).

En lien avec le collectif d'Ursa Minor, quoique d'apparence plus radical, l'espace autogéré La Gueule Noire à St-Étienne a été ouvert en septembre 2011 à l'initiative de différents collectifs politiques et contre-culturels afin de donner un lieu commun à toutes leurs activités ; le local est loué à un propriétaire privé, le paiement du loyer revenant à tous les usagers du lieu. Dans la lignée des centres sociaux autonomes italiens, la Gueule Noire accueille toutes sortes d'activités et de collectifs : des cours de sports de combat sont organisés, des ateliers de partage de connaissances et de savoirs-faire (l'atelier le Chantiez), des cours de langues étrangères, des repas collectifs ouverts à tous (le Petit Resto) ainsi que des permanences juridiques à destination des sans-papiers ont lieu chaque semaine (collectif 100 papiers). Un collectif anti-carcéral (Murmures/Manuela rodriguez), un collectif de lutte contre les dominations (la Grina[67]) et un groupement d'achat s'y réunissent également toutes les semaines (Carabichou). Enfin, l'espace autogéré la Gueule Noire propose une bibliothèque et une « zone de gratuité permanente » accessible à tous tout au long de l'année, ainsi que des concerts réguliers.

L'ouverture récente de la Gueule Noire et d'Ursa Minor vient enrichir un réseau stéphanois qui se caractérisait déjà par une forte densité locale et des liens d'interconnaissances entre des collectifs très hétérogènes. Le journal de la dernière édition d'Avatarium se termine en effet avec l'illustration ci-dessous, elle-même ouvrant sur deux doubles pages présentant l'ensemble des collectifs politiques auxquels le collectif Avataria est lié, parmi lesquels figurent en bonne place tous les collectifs de la Gueule Noire que nous venons de présenter. « Ici on s'organise », le message est clairement politique, il s'agit d'essayer de s'organiser localement tout autant avec ceux qui mènent les luttes anti-carcérales, en faveur des sans-papiers ou avec les collectifs

67 La Grina (qui signifie colère en algérois) concentre son travail sur les
raciales) et les attitudes (souvent niées) post-colonialiste, sexiste et ho

féministes, qu'avec les artistes et les musiciens qui font vivre les scènes contre-culturelles.

On l'aura compris à travers ces premiers développements des résultats de la recherche, les pratiques contre-culturelles et leur diffusion sont loin d'aller de soi dans les métropoles de Lyon et St-Étienne. L'enjeu spatio-temporel – exister, prendre place – est crucial dans la métropole, c'est ce que nous avons voulu montrer ici : les deux collectifs Grrrnd Zero et Avataria s'efforcent de donner lieu depuis plusieurs années aux contre-cultures et par là à assurer sur le territoire métropolitain leur développement dans le temps. Il s'agit alors pour eux de *faire avec* les politiques publiques de la culture comme de *faire sans* elles, d'entrer en conflit direct, en négociation ou en partenariat avec elles, et ce toujours au coup par coup ; d'entretenir, d'élargir et de densifier un réseau de liens toujours extensible au gré des rencontres avec d'autres lieux et collectifs culturels ou politiques, locaux ou internationaux. La métaphore du funambulisme utilisée par le collectif Grrrnd Zero à propos de ses relations tumultueuses avec les institutions culturelles lyonnaises pourrait ainsi s'appliquer aussi bien à l'action du collectif Avataria naviguant à vue entre le Musée de la Mine et les réseaux contre-culturels stéphanois. Funambules donc, par la trajectoire singulière que les deux collectifs empruntent dans des réseaux très hétérogènes les uns aux autres, mais paradoxalement aussi *attachés à et par* ces réseaux échevelés, multipliant des liens très ancrés localement et constituant ce faisant un véritable territoire des musiques « indépendantes / expérimentales / alternatives / bizarres / underground », des amateurs de « bruit » à Lyon et St-Etienne. Ce territoire n'épouse ni la carte des territorialisations des politiques culturelles institutionnelles, ni celle des politiques radicales, il a son propre plan de déploiement, un plan de propagation que l'on peut dire avant tout sensible qui, s'il emprunte les voies de circulations métropolitaines, en produit sans cesse de nouvelles, souvent inattendues. Le récit de la découverte de Grrrnd Zero que fait ce musicien classique professionnel, dont nous avons reproduit la lettre de soutien à Grrrnd Zero adressée au Maire de Lyon (p. 38), rend bien compte des bifurcations surprenantes qu'un collectif comme Grrrnd Zero induit jusque dans les trajectoires individuelles de ceux qui les rencontrent. Ce musicien, compositeur de musique classique et journaliste spécialisé dans ce même domaine se trouve à ce point séduit par les activités du collectif qu'il en vient lui même à organiser un concert du musique baroque à Grrrnd Zero et plus loin à se trouver littéralement embarqué dans la programmation des concerts.

Mais pour qu'un tel territoire advienne, il lui faut en passer par des formalisations bien particulières dont il nous faut maintenant faire la description. C'est tout le sens du développement que nous allons proposer dans le point suivant (2.2) ; en mettant la focale sur les mises en forme opérées par les collectifs, nous tenterons de faire apparaître toute la consistance

de ces territoires contre-culturels.

2.2. Investissements de forme : éthique, esthétique, politique du sensible. Une critique immanente de la métropolisation

L'enjeu de cette partie consiste à montrer comment les collectifs Grrrnd Zero et Avataria recourent à des investissements de forme singuliers. Nous désignons par là aussi bien des manières de faire, que des objets ou des dispositifs pratiques que l'on s'est attaché dans la recherche à inventorier et décrire[68]. A travers ces investissements de forme, c'est la question du sensible qui nous intéressera, autrement dit quelles formes sensibles s'agencent et constituent les expériences de Grrrnd Zero et d'Avataria ? En quoi constituent-elles une critique immanente des politiques urbaines et culturelles promues par la métropole mais aussi plus largement du phénomène de métropolisation ? Nous chercherons à montrer comment l'agencement de ces investissements de forme singuliers reconfigure aussi bien les événements culturels en tant que tels (un festival, un concert...), que les espaces où ils se déroulent (lieux de concert, lieux de fête, locaux de répétition...), que les pratiques des organisateurs, des artistes et du public. Nous verrons notamment tout au long de cette partie comment ces catégories – organisateur/public/artistes – et les frontières habituellement tracées entre elles, ainsi que les liens entre ces entités et le monde de l'économie, se trouvent complètement brouillés et requalifiés dans les expériences observées. On verra comment les expériences de Grrrnd Zero et Avataria redéfinissent la catégorie du *public* (tout du moins ce que l'on désigne par là habituellement dans les politiques culturelles).

Les formes sensibles dont il sera ici question donnent corps à une éthique et une politicité propres aux expériences menées par Grrrnd Zero et Avataria. L'activité de ces collectifs déploie – *depuis* la métropole, dans ses brèches, aux lieux-mêmes où selon eux les problèmes se posent – d'autres formes de rapport au monde, que l'on dira tout à la fois éthiques, esthétiques et politiques. On retrouvera ici les qualités de ce que nous nommons une « politique du sensible », au sens où elle redéfinit un continuum singulier entre une esthétique et les conditions de sa production et de sa diffusion, au sens également où elle met en jeu un agencement entre dire et

68 Le concept d'investissement de forme a été bâti par L. Thévenot pour une analyse économique des formes générales puis repris avec L. Boltanski pour aider à la qualification d'autres types d'investissement, notamment ceux mis en œuvre pour faire valoir une cause commune. L'intérêt du concept est de moins considérer les formes abouties et finies que les processus de formalisation et ce, quels qu'en soient les domaines d'application. Laurent Thévenot, « Les investissements de forme », in Laurent Thévenot (ed.), *Conventions économiques*, Paris, Presses Universitaires de France (Cahiers de Centre d'Etude de l'Emploi), 1986, pp. 21-71.

faire, un certain (dés)ordonnancement du monde. Plus loin, nous montrerons que ce ne sont pas seulement les formes de culture qui sont en jeu, mais bien aussi le rapport entretenu par les citadins au territoire et les formes de vie qu'ils y déploient.

2.2.1 Au cœur, le DIY

Avant d'aller plus avant dans l'analyse des investissements de forme de Grrrnd Zero et Avataria, il nous faut commencer par dire comment ces deux expériences s'enracinent dans le *Do It Yourself* [« fais le toi même ! »] et en restent, au fil des années et de leurs évolutions, très marquées en leur cœur. L'éthique DIY naît à la fin des années 1970 et au début des années 1980 ; elle est associée à ce que l'on désigne par la deuxième vague du Punk-Rock, à savoir en Grande-Bretagne et à la suite du groupe Crass, l'anarcho-punk, et aux États-Unis, le mouvement qui a été désigné par le terme Hardcore (représenté par des groupes comme Minor Threat et Youth Brigade). Ces mouvements musicaux, dans un souci de rompre avec l'éthique nihiliste de la première vague du Punk-Rock (« there's no future in England's dreaming »[69]) et dans une critique virulente de la récupération de la musique punk par l'industrie de la musique, développent des pratiques et des discours d'auto-organisation affirmatifs. Si elle s'est poursuivie et développée dans les milieux indépendants de la musique, l'éthique DIY a également été reprise dans des formes plus directement politiques à la fin des années 2000, toujours en Angleterre, au travers des mouvements « reclaim », à la jonction avec les milieux du punk, celui des free-party (le milieu indépendant de la musique électronique) et le mouvement altermondialisation naissant[70].

Dans les faits, l'éthique DIY recouvre un ensemble de pratiques d'auto-organisation autonomes vis-à-vis des institutions pour tout ce qui a trait à la vie quotidienne, aux services, à la culture. Elle valorise la gratuité, les échanges libres, le tâtonnement, le bricolage, le système D, la récupération de matériaux, etc. C'est aussi bien se réunir dans des ateliers pour échanger des savoirs-faire et des pratiques (ateliers couture, réparation vélo, mécanique, danse, théâtre, auto-défense, santé, auto-construction, etc.), qu'organiser une production autonome de nourriture (jardins, boulangerie, etc.), de disques, ou la récupération de toutes sortes d'invendus (des légumes sur les marchés, mais aussi des matériaux de construction, etc.). Le principe du DIY est ainsi au fondement de la plupart des pratiques déployées dans les squats et dans leurs réseaux

69 Album Sex Pistols, Never Mind The Bollocks, Here's the Sex Pistols, "God Save The Queen", Virgin Records, 1977.

70 Voir au sujet du mouvement Reclaim la thèse de Sonja Kellenberger, *Pratiques artistiques et formes de la mobilisation politique dans la rue*, thèse de doctorat en sociologie, Paris X, décembre 2004.

proches ainsi que plus généralement dans les milieux politiques radicaux et libertaires. Dans les cas qui nous occupent plus directement ici, il s'agit d'organiser des concerts, des spectacles, des performances, gratuits ou à prix libre, en dehors des circuits marchands, de produire et de distribuer de manière indépendante des disques, de créer et faire vivre des réseaux de diffusion indépendants, mais aussi de s'essayer à la musique, par tâtonnement et expérimentation (on parlera alors de « musiques DIY ») ; cela concerne également la production et la diffusion autonome d'informations (animation de médias libres sur Internet, fabrication d'infoshop ou de fanzines d'expression libre, de brochures sur différents thèmes : végétarisme, anti-sexismes, luttes diverses, micro-éditions). Le mouvement punk dès son origine est très marqué par cette éthique DIY, ainsi le premier fanzine punk annonçait en 1975, deux dessins d'accords sur des tablatures à l'appui : « si tu sais faire ces deux accords, tu peux monter un groupe de punk ! »[71] .
Ce qui est mis en avant par les collectifs pratiquant le DIY c'est l'expérimentation d'autres formes de rapports à la musique et par extension, à tout ce qui tisse la vie quotidienne, c'est-à-dire des rapports non fondés sur des rapports marchands, évitant toute forme de domination (celle des « experts » sur les « profanes », celle de ceux qui ont des ressources financières sur ceux qui ont peu de moyens, celle des hommes sur les femmes etc.) et favorisant la solidarité. Selon le sociologue anglais Georges Mc Kay, le DIY peut être défini comme une « contre culture britannique qui consiste en des pratiques et intérêts orientés vers une jeunesse, un radicalisme vert, un anarchisme libertaire, une politique d'action directe et des nouveaux sons et expériences musicales »[72] . Si cette définition recueillerait sans doute l'assentiment de beaucoup de pratiquants du DIY, elle reste selon nous restrictive, en ce qu'elle désigne des orientations morales ou politiques qui ne recouvrent pas la diversité des pratiques DIY. Aussi, une définition large mais plus juste serait de dire que la volonté transportée par le DIY est celle d'une transformation de la vie quotidienne en expérimentations multiples (sous le mode du squat, des systèmes d'échanges économiques informels, des outils de communication autonomes etc.).
Ce détour liminaire par le DIY nous permet d'insister sur deux caractéristiques communes aux collectifs Grrrnd Zero et Avataria, l'une qui définit une éthique collective et située, l'autre qui définit plutôt un certain rapport à l'événementialité politique. Ces deux caractéristiques nous serviront d'analyseurs dans les descriptions des pratiques qui suivront.
Premièrement donc, et en continuité avec l'éthique DIY, il s'agit pour les collectifs de briser les schémas simplificateurs d'émetteur/récepteur, d'artistes et de public, d'organisateurs d'événements et de spectateurs. Pour cela, ce sont moins des discours critiques que des agencements pratiques qui sont mis en œuvre, agencements permettant de troubler les partitions

71 Fanzine *Punk !* 1975
72 Georges Mc Kay, *Party and protest in nineties Britain*, Verso, 1998.

rigides de positions. Cependant, et c'est bien là l'une des spécificités importante de l'éthique mise en jeu dans les collectifs, les « bons » agencements ne sont pas donnés d'avance, ils ne relèvent pas de savoirs pré-définis. Aussi, c'est la capacité à les ajuster en situation, à les renouveler et à en inventer de nouveaux qui définit l'éthique de situation des collectifs, une éthique circonstanciée et non applicable *in abstracto*[73].

Deuxièmement, la politique qu'ils tracent se décale de certaines formes de radicalités politique en ce qu'elle ne trouve pas à se réaliser dans des événements de type réactifs (manifestations contre une réforme, contre-sommets opposés aux G8) ni même dans des répertoires d'action bien identifiés, mais plutôt sur et par des attachements pratiques, des « manières de faire », si l'on reprend la terminologie de Michel de Certeau[74]. Pour dire autrement cette caractéristique héritée des pratiques DIY, il faut insister sur les deux points suivants : d'abord, c'est une politique affirmative, elle propose des modes de résolutions *hic et nunc* aux problèmes qu'elle soulève, elle définit ainsi moins une politique de face à face, d'affrontement direct aux pouvoirs publics, qu'une percée immanente consistant à donner les moyens effectifs à la continuité de pratiques subversives ; ensuite, en découle un rapport à l'événement politique d'un type très particulier, parce que considéré positivement dans sa répétition au quotidien, c'est-à-dire plus du tout comme un vaste bouleversement de type eschatologique (tel que l'on peut se figurer l'événement révolutionnaire par exemple). Ainsi, lorsque nous parlerons de « politique du sensible », c'est en ce premier sens très empirique, comme une politique qui trouve son expression dans une événementialité répétitive, reconduite chaque jour et au long cours[75].

2.2.2 Pratiques d'une économie non marchande

La critique de la logique marchande suivie par les institutions culturelles, privées ou publiques, de taille plus ou moins grande, est centrale dans l'éthique DIY : dénonciation de l'évaluation d'une œuvre à sa valeur marchande, de la recherche du profit, du consumérisme. Néanmoins cette critique que l'on pourrait qualifier d'anti-capitaliste n'en reste pas à l'état d'énoncé puisqu'elle se traduit par un ensemble de pratiques. C'est bien en ce sens que nous nous refusons à qualifier les collectifs par la négative (*anti*-capitalistes, *anti*-sexistes, etc.), puisque ce sont bien la positivité des pratiques et l'affirmation de l'auto-organisation, qui doivent permettre de rompre

73 Le type d'éthique que nous mettons ici en exergue doit être directement associée à l'éthique des savoirs situés proposée par la philosophe des sciences Donna Haraway dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes*, Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan. Éditions Exils, 2007.

74 Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien*, 1. : *Arts de faire,* éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990 (1re éd. 1980).

75 Nous mettons ici en rapport le type de conception de l'événement qu'ont Grrrnd Zero et Avataria avec celui défendu par Gilles Deleuze à la suite de Charles Peguy dans *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

avec l'ordonnancement sensible des dispositifs métropolitains. Sur les terrains de notre enquête, ces pratiques sont fondamentales ; les collectifs y tiennent, au sens où ils les expérimentent depuis longtemps (souvent bien avant la création de ces collectifs, dans d'autres espaces), les discutent régulièrement et les actualisent. Ces pratiques dérogent au cadre de l'économie marchande sur différents plans : les tarifs pratiqués, les conditions de travail, les manières d'envisager les programmations et autres activités.

Par exemple, deux types de tarifs sont pratiqués pour les personnes venant aux concerts organisés par Grrrnd Zero à Lyon et dans le cadre du festival Avatarium à St-Étienne. Tout d'abord, le *prix libre :* autrement dit, chacun donne ce qu'il peut ou ce qu'il estime devoir donner. Le collectif Grrrnd Zero explique cette pratique en ces termes : « le spectateur est invité à participer selon ses moyens et en fonction des informations données quant aux charges engagées, devenant par là même un opérateur responsable et informé de l'économie d'un événement ». Cette pratique du prix libre fonctionne à rebours de l'économie marchande, en déconnectant partiellement la question des coûts de celle des bénéfices. C'est le public qui détermine non pas la valeur marchande de l'œuvre qu'il écoute/voit mais sa participation financière pour soutenir le groupe, l'événement voire l'existence du collectif qui organise régulièrement ce type d'événements (les surplus collectés lors de certains concerts servant à alimenter un autre concert pour lequel le public aura été moins présent par exemple)[76].

Sinon, les prix pratiqués sont relativement bas, un maximum de 8-9 euros à Grrrnd Zero pour voir plusieurs groupes, et de 10 euros dans le cadre du Festival Avatarium pour écouter les concerts au Musée de la Mine (5 groupes environ), voir les performances et les expositions, et participer à une visite guidée du musée. Ici encore, il ne s'agit pas d'un tarif correspondant à des coûts de production et à une marge de bénéfice décidée par avance (dans une logique de rationalité économique), mais d'un tarif correspondant plutôt à un souci de faire exister les événements et les lieux en couvrant les charges engagées. En outre, les tarifs ne sont pas modulés en fonction de la notoriété des groupes.

Notons enfin que dans le cadre d'Avatarium certains événements sont gratuits, c'est le cas notamment des conférences mais aussi des activités organisées dans la « zone de gratuité » sur

76 Cette pratique du prix libre est courante dans les milieux contre-culturels et plus largement les événements festifs organisés dans le milieu libertaire, mais il faut noter et remarquer la diffusion de ce type de politique tarifaire dans d'autres lieux. Par exemple à Lyon, le Nouveau théâtre du 8ieme la met en pratique depuis plusieurs années. Leur texte de présentation n'est pas sans résonance avec ceux des collectifs Grrrnd Zero et Avataria : « L'accès à notre théâtre est pour tous et pour chacun. Et les biens immatériels qu'il permet d'aborder sont, selon nous, proprement inestimables : soit leur valeur dépasse tout ce qu'on pourrait estimer, soit on ne peut leur donner de valeur marchande, car les œuvres créées par les artistes sont destinées à appartenir à tous et à chacun, comme l'air, la terre, ou le soleil... Donc, c'est au choix de chacun, de 0 à 100 euros » (site internet http://www.nth8.com/Tarifs-et-reservations/pa17.html).

laquelle nous reviendrons plus bas. Les prix des consommations (petite restauration, boissons) sont modiques. Surtout, le public peut amener ses propres boissons sans risquer de se faire exclure (pour des raisons de sécurité ou de concurrence) comme c'est le cas généralement dans les lieux de concerts (salles publiques ou bars privés).
Le collectif Grrrnd Zero définit en ces termes cette « éthique » des tarifs, constitutive de ses « principes » :

> [Newsletter, *Grrrnd Zero 9 ans, tremplin en amiante et parachute doré*, septembre 2013]
> *« PRINCIPES (...) 2/ Faire que ces activités partagent avec nous une forme d'éthique :* ~~Baratin~~ - Ouverture ! En proposant des tarifs accessibles (entrées de prix libre à 10€ max, possibilité d'assister aux concerts même si l'on manque d'argent, boissons à prix décents), en organisant des soirées mêlant les genres, et en mettant en place une propagande conquérante ne s'adressant pas uniquement au petit cercle des convaincus. Grrrnd Zero est de plus une structure participative : les gens qui s'y rendent sont invités à s'impliquer activement dans le projet. Certains imprudents ayant accidentellement passé un coup de serpillière se sont retrouvés enrôlés à vie. »

Assurer que les concerts soient véritablement accessibles au plus grand nombre, ouverts, sans se payer de mots – sans « baratin » pour reprendre la formule du texte de Grrrnd Zero –, implique cette pratique tarifaire. On perçoit là en filigrane la critique du discours public des grandes institutions culturelles proclamant faire de la culture pour tous mais pratiquant pourtant des tarifs élevés et des conditions d'accueil peu adéquates pour des personnes avec de faibles revenus.

Nous reviendrons plus loin sur ces politiques de « participation » (cf. 2.2.4), mais relevons d'ors-et-déjà une autre caractéristique forte de Grrrnd Zero et Avataria : ces deux collectifs sont exclusivement constitués de bénévoles (sur le festival Avatarium par exemple une trentaine de bénévoles environ sont impliqués, et des bénévoles d'autres collectifs comme La France Pue viennent prêter main forte). Ces bénévoles, comme le dit avec humour le texte cité, ont commencé par passer la serpillière (le nettoyage de la salle de concert est assuré par les membres du collectif) et se sont retrouvés enrôlés dans le collectif, partie prenante de ses activités. C'est bien là une force matérielle que le système économique marchand ne rend pas visible mais qui constitue le ressort principal de ces expériences. Les membres des collectifs tirent leurs subsides d'autres sources de revenus, qu'il s'agisse d'emplois salariés ou d'autres formes de revenus. Ceci apparaît plus largement comme une composante importante du DIY. Il s'agit non pas de faire appel à des spécialistes-payés-pour-leurs-compétences-spécifiques mais de le faire par soi-même, et par là de requalifier les frontières amateurs/professionnels. Dans les deux collectifs, le « public » peut devenir organisateur précisément en tant qu'il est amateur de telle musique qu'il

souhaite se voir produire sur scène.

En outre, la programmation se trouve elle aussi déliée d'une logique marchande. Il s'agit là encore d'un « principe » affiché par Grrrnd Zero dans le texte évoqué précédemment :

> [Newletter, *Grrrnd Zero 9 ans, tremplin en amiante et parachute doré*, septembre 2013] « ~~Censure~~ - Exigence ! La programmation s'élabore sans contraintes commerciales. Ça peut sembler un peu naïf ou faussement revendicatif, mais pouvoir se regarder dans une glace après chaque soirée est un luxe que peu de lieux peuvent économiquement se permettre. On programme ce qu'on aime, et comme on a tous des goûts assez différents, on espère que le résultat n'est pas trop snob ni sectaire. Au delà des choix esthétiques, on entend défendre des cultures s'inscrivant en dehors des logiques de profit et selon les démarches fulgurantes, d'entraide et autonomisantes du faire soi-même (DoItYourself). »

> « Grrrnd Zero est aujourd'hui de facto un espace incontournable pour de nombreux acteurs de la vie culturelle de notre ville dont la fragilité et la taille ne permettent pas, en temps normal, d'accéder à ce type d'infrastructure s'intéressant à offrir des conditions d'accueil décentes aux artistes et une écoute de qualité aux spectateurs. Pour rappel nous demandons simplement aux associations accueillies de nous reverser entre 0,5 et 1 euro sur chaque entrée – en fonction du nombre total de spectateurs – pour la location de notre système son, les recettes du bar leur revenant intégralement. » [Extrait du Bilan d'activités Grrrnd Zero 2006-2011]

La critique s'en prend ici à la « censure » qu'exercent les règles de la rationalité économique qui veulent que ne soient diffusés que les musiques et spectacles qui rapportent de l'argent. Grrrnd Zero défend une esthétique non normée par les règles du marché, ce que le collectif nomme dans d'autres textes des « musiques impossibles », des « cultures marginales », autrement dit des groupes qui trouvent difficilement des salles pour se produire et/ou des circuits de tournée dans le champ culturel institutionnel, dans les institutions culturelles métropolitaines. Grrrnd Zero ne fait pas de profit sur les entrées, celles-ci servent uniquement à couvrir les frais engagés, le reste est mis à disposition des groupes, de même que les recettes du bar. Grrrnd Zero lutte entre autres contre cette censure à travers l'apport d'un lieu de concert pour ces groupes mais aussi de locaux de répétition et de création. L'accès à de tels espaces (200 m2 de locaux occupés à Grrrnd Zero Gerland) est crucial, on l'a vu, compte-tenu de la pénurie de locaux dans la métropole lyonnaise. L'occupation de l'espace étant estimé à 60 euros par an pour chaque personne présente (pour la participation aux frais de fonctionnement du lieu) ; ont pu ainsi l'occuper des collectifs aussi différents que des groupes de musique noise-punk, un collectif de vidéastes Pied-La-Biche ou encore un groupe de travail Screeners animant un atelier de sérigraphie, ou encore un atelier de

couture NovoConcept.

A cette critique de la censure en est associée une autre, celle de l'interdépendance entre les institutions politiques, les institutions culturelles et le monde économique via le marketing urbain, soit la critique des événements culturels qui participent activement du rayonnement et de son économie indirecte (dans le cas de Lyon : les Nuits Sonores, les Nuits de Fourvière, etc.)[77] :

> « En choisissant d'axer essentiellement sa politique culturelle sur la mise en avant de quelques événements ponctuels, la Ville de Lyon tourne le dos à tout un tissu associatif local, qui se tient à distance de la culture marchande, de ses objectifs de rentabilité et de retour d'image, mais qui forme la composante essentielle du dynamisme de la ville au quotidien. » [*Grrrnd Zero menacé d'expulsion, appel à soutien,* Janvier 2012]

> Plus loin :
> [Newsletter, *Grrrnd Zero 9 ans, tremplin en amiante et parachute doré*, septembre 2013]
> « Nous refusons d'acheter des encarts publicitaires : si un média veut parler de nous, ce ne sera pas contre de l'argent. Nous ne mettons en place aucun partenariat commercial : nous sommes bien embarrassés devant la manie contemporaine de mélanger culture et placement de produit, transcendance et insignifiance, événement-trop-cool et marque de boisson énergisante. Tout ça présenté comme inéluctable, puisque "il faut bien prendre l'argent là où il est". »

C'est bien à l'inverse à déconnecter culture et logique marchande que s'attelle Grrrnd Zero, une association qui est devenue à travers les événements culturels de la métropole une évidence : la culture est devenue pour les publicitaires mais aussi pour les pouvoirs publics un « placement » dont on attend pour son entreprise ou sa ville une « rentabilité » et des « retours sur investissements ».

Ce « tissu associatif local, qui se tient à distance de la culture marchande et (…) qui forme la composante essentielle du dynamisme de la ville au quotidien », qui doit être défendu selon le collectif Grrrnd Zero, est particulièrement fort à St-Etienne, on l'a vu (cf. 2.1.2.4). Nous voudrions préciser ici comment cette proposition qui consiste à sortir la culture de l'économie est portée depuis très longtemps par le collectif La France Pue (qui est associée depuis trois ans à l'organisation du festival Avatarium), notamment à travers un réseau indépendant de production

77 L'on peut citer ici le site internet *only lyon* reprenant les propos de Vincent Cary, directeur des Nuits Sonores : « Du mouvement, de l'ouverture ! 2007, Lyon accélère le tempo. S'impose sur la cartographie mondiale de la création et des industries numériques. Affirme un savoir-faire inédit dans le domaine événementiel, dans l'investissement artistique de l'espace public. Des cultures électroniques aux sphères les plus variées de la création contemporaine, Lyon défend sa place en Europe. L'équipe du festival Nuits sonores milite depuis des années aux côtés d'innombrables acteurs et créateurs de la cité pour revendiquer une effervescence plus forte encore. Vincent Carry, Nuits Sonores » (www.onlylyon.org).

et de diffusion de musique punk qui se matérialise durant les concerts par ce que les collectifs appellent une « *distro* » (concrètement, cela veut dire une table sur laquelle sont disposées des caisses de disques que les participants aux concerts peuvent consulter). « Cette pratique est importante pour nous car c'est une tentative d'en finir avec les rôles de consommateurs-trices débiles et démystifier l'argent et le rôle qu'il a dans nos vies »[78]. Les disques vendus le sont à peu près à moitié prix que ceux que l'on peut trouver dans le commerce (10€ au lieu de 20€), surtout ce sont essentiellement des vinyles et, pour la plupart des disques proposés, sont en fait introuvables dans le commerce. Le vinyle est considéré comme un support alternatif, aussi, sa forme et son esthétique (le graphisme de la pochette, l'apparence du vinyle) ont une importance quasi équivalente à la musique qui y est inscrite. Cette valorisation d'un support « démodé » va avec la volonté collective de créer un propre, de produire une différence vis-à-vis de la production musicale de masse. La circulation des disques, sous la forme d'une économie non marchande, dessine donc un rapport particulier à la musique dans lequel les liens qui s'établissent entre les personnes et les choses comptent tout autant que la musique elle-même, un rapport dans lequel les manières de faire constituent la fin même des actions engagées. Cette critique de l'économie marchande et sa mise en acte à travers les investissements de forme présentés jusqu'ici est également associée, comme on le verra, à une critique de la domination de la rationalité technologique. Nous décrirons plus loin comment les collectifs font proliférer les pratiques dans des domaines tels que l'informatique libre, le hacking, etc., pour retrouver et se redonner des « prises » sur ces nouvelles technologies (cf. 2.2.4).

2.2.3 Formes de vie associées ou comment faire d'un événement culturel « un moment social atypique »

On comprend donc comment, à travers ces pratiques d'une économie non marchande, ce qui compte pour les collectifs c'est autant un certain rapport à la musique, qu'un certain rapport entre les personnes, que plus largement un certain rapport au monde. Plus précisément, les collectifs,

78 Extrait tract de La France Pue, 2008.

s'ils actualisent une théorie critique des institutions culturelles, s'attachent dans le même temps à ne pas délier la question économique de celle des formes de vie. Il s'agit notamment d'élaborer une critique de la logique marchande *et* du rapport de consommation des biens (culturels ou autres) qu'elle induit. Les pratiques décrites précédemment, agencées avec d'autres dans une temporalité qui est celle de l'événement permettent des formes de vie singulières. Quelles formes de vie sont associées à ces pratiques d'une économie non marchande ? Comment les événements culturels organisés par Grrrnd Zero et Avataria redéfinissent de manière sensible le rapport au monde et aux autres d'une toute autre manière que ne l'autorise la métropolisation dans les lieux culturels et l'espace public ? Comment inscrire ces formes de vie émergeant lors d'événements ponctuels dans le quotidien ? Comment prolonger ces moments sociaux atypiques ? C'est à ces questions que nous consacrerons ce troisième temps, à partir de plusieurs exemples : la mise en place de « zones de gratuité » au cœur de la ville de St-Étienne lors du festival Avatarium, les dispositifs scéniques mis en place et l'éthique de bienveillance défendue par Grrrnd Zero à Lyon, enfin les formes de visibilité dans l'espace public défendue par ces deux collectifs et le type de configurations sensibles auxquelles ils s'opposent.

2.2.3.1 L'exemple des « zones de gratuité » pendant le festival Avatarium

C'est par ce tract que les habitants de St-Étienne sont invités en mars 2012 à participer à cet événement : l'installation sur une place centrale de la ville d'une « zone de gratuité ». A St-Etienne, les premières expériences de ce type ont été organisées par le squat Izmir (de 2000 à 2005[79]) et par le festival des résistances.

Ce 31 mars, dans la matinée, des tables sont d'abord posées pour mettre à disposition des brochures diverses, organiser un atelier de confection de marionnettes, dresser une friperie ou encore organiser une cantine collective. Des barrières sont installées pour délimiter l'espace d'un atelier boxe. On trouve également un atelier graphe et un autre de sérigraphie. La teneur de l'espace de cette « zone » prend peu à peu sa consistance au fil de la matinée : c'est ensemble que les présents (les organisateurs membres d'Avataria ou de collectifs proches, des passants curieux

79 Rappelons comme nous l'avons précisé plus haut que ce squat a développé nombre d'activités publiques ouvertes sur la ville.

qui ont commencé par s'approcher) parviennent progressivement, par une série d'ajustements successifs, à accomplir cet espace pour ce qu'il est, c'est-à-dire une « zone de gratuité », un espace dans lequel les échanges de biens, services ou marchandises ne sont pas régulés par une économie monétaire, ni même par une économie du troc, ni par une logique de « charité ». L'atelier boxe remporte un grand succès auprès des enfants. Un groupe de Roms est passé sur la place et a commencé à faire la manche avant que quelques présents ne leur expliquent les modalités spécifiques de fonctionnement de cet espace de gratuité. Ces derniers ont cessé leur pratique de mendicité et ont profité tout à la fois de la cuisine et de la friperie. La proposition d'Avataria consiste bien ici à suspendre les règles de l'économie marchande, à recomposer le rapport des passants aux « habitudes de consommation », à suspendre les flux de circulation pour occuper une place et en retrouver un usage qui soit véritablement public : parler, créer des échanges conviviaux, partager un moment avec des Roms, etc. Notons que cette manifestation était autorisée par la mairie de St-Étienne qui avait prêté ses chapiteaux.

La proposition de cet espace de gratuité est ponctuelle, certes, mais elle s'inscrit aussi dans la vie quotidienne, via les réseaux activés par le collectif Avataria : squats, collectif 100 papiers, la Gueule Noire etc., qui par d'autres moyens prolongent ces pratiques avant et après le temps du festival (la Gueule Noire propose notamment un « espace de gratuité permanent » avec différents objets mis à disposition). La présence des différents ateliers sur la place Chavanelle par exemple est une manière de rendre publiques nombre des activités qui s'organisent déjà dans les locaux de la Gueule Noire, aux côté d'autres initiatives du centre social comme les restos, les débats, les concerts. Plus loin, l'initiative *prend* parce qu'elle se branche sur des usages qui ont cours à St-Étienne : la présence d'encombrants est tolérée dans les rues de cette ville quand elle ne l'est plus à Lyon par exemple ; se rejouent et s'actualisent aussi dans cet événement des pratiques routinières de mutualisation et de mise en circulation des biens, ainsi que cette habitude de discuter dans les espaces publics, que les personnes rencontrées désignent par « un esprit populaire ».

2.2.3.2 Les dispositifs scéniques : faire des petits aménagements, créer des

> « FAIRE DU CONCERT UN MOMENT SOCIAL ATYPIQUE
>
> Au rang des principaux objectifs de l'association il faut compter, d'une part, la volonté de faciliter la découverte et l'accessibilité de musiques dites expérimentales/nouvelles et, d'autre part, la recherche d'un rôle plus actif du public où celui-ci ne serait plus le réceptacle passif du message musical, mais bel et bien l'élément central de l'interaction que constitue le concert. Cela se traduit concrètement par plusieurs caractéristiques de notre fonctionnement pensées de manière à proposer une alternative aux événements classiques du spectacle vivant. Ainsi, le tarif d'entrée est plafonné à 7 euros maximum, sauf budget exceptionnel. Une importante partie de nos concerts se déroule à « prix libre », où le spectateur est invité à participer selon ses moyens et en fonction des informations données quant aux charges engagées, devenant par là même un opérateur responsable et informé de l'économie d'un événement. Afin de n'exercer aucune forme de domination et le moins de contraintes possibles sur nos visiteurs, nous n'avons pas recours aux services de sécurité professionnels, puisque seules les salles de plus 700 personnes y sont légalement contraintes. Nous assurons nous mêmes la sécurité lors des événements et pouvons nous satisfaire de n'avoir jamais rencontré d'incidents en 7 ans d'activités. Nous cherchons par ces moyens à remodeler l'interaction exprimée par le moment concert en plaçant le public au centre de celle-ci. Chaque spectateur est donc libre de circuler à sa guise à l'intérieur comme à l'extérieur de la salle de diffusion (pas de sortie définitive) et, dans la mesure du possible, plusieurs espaces de socialisation sont agencés afin de répondre aux différentes attentes. Enfin, nous essayons de penser la configuration spatiale sous des modalités différentes : nous essayons de ne pas systématiquement reproduire la différenciation symbolique entre artiste et public, notamment induite par la scène, en faisant par exemple régulièrement jouer des groupes au milieu du public. De la même manière, le déroulement d'un concert ne respecte pas forcément l'ordre de passage classique « de la première partie à la tête d'affiche », cette hiérarchisation n'étant selon nous pas toujours appropriée. Cet ensemble d'aménagements rend possible la simplicité des contacts avec les artistes, espace où les organisateurs participent à valoriser la position du public dans une relation triangulaire recomposée. » [Extrait du *Bilan d'activités Grrrnd Zero 2006-2011*, p. 7]

Cette série de petites dispositions, « d'aménagements » ou d'attentions spécifiques à la tenue des concerts que le collectif Grrrnd Zero met en avant dans son bilan d'activité de 2011 peut être comprise comme une reformulation de son éthique à destination des pouvoirs publics. L'avantage de cette reformulation est qu'elle met l'accent sur ce en quoi chaque petit détail fait différer les concerts à Grrrnd Zero par rapport aux salles classiques : le prix libre et le

plafonnement des prix, l'absence de société de sécurité, la circulation dans l'espace (le fait de pouvoir sortir de la salle et re-rentrer), l'ordre hiérarchique de la « tête d'affiche »... Plus fondamentalement, ce que ce court texte dit aux pouvoirs publics, c'est que l'expérimentation d'un dispositif scénique original ou alternatif ne se fait pas nécessairement par l'intermédiaire d'un bouleversement radical des dispositions du spectacle vivant mais peut advenir par une série de petits aménagements de l'espace et des conditions de déroulement de la soirée. Aussi, bien que cela n'apparaisse pas dans ce texte, pourrait-on adjoindre à la liste de ces petites différences qui métamorphosent les scènes des événements organisés par Grrrnd Zero et Avataria celle consistant tout simplement à supprimer la hauteur de la scène et permettre ainsi au groupe de jouer au milieu du public, ou dans le même esprit, celle de faire jouer les groupes à différents endroits dans la salle (jusque dans les toilettes), ou encore d'organiser des concerts amplifiés en début d'après-midi (les goûters-punk qu'a organisé Grrrnd Zero à plusieurs reprises). Mais ce que ne dit pas non plus ce texte, ce que sans doute ni Grrrnd Zero ni Avataria ne sauraient vraiment traduire en un langage audible par les pouvoirs publics, et dont nous aimerions pouvoir rendre compte, c'est que le travail sur les agencements scéniques doit agir sur quelque chose très difficilement dicible, parce qu'essentiellement de l'ordre de la perception, c'est-à-dire agir sur une *ambiance*, une *atmosphère*, un *climat*.

Lors de l'édition du festival Avataria de 2012, le duo stéphanois de batteurs « II Boules Vanilles » a donné un spectacle dont la composition technique, sonore et scénique nous semble adéquate pour rendre compte du type d'ambiances recherchées par les collectifs. Le concert a lieu dans la salle dite « des pendus », c'est-à-dire les anciens lavabos des mineurs. La singularité de cette salle tient à ce qu'à son plafond sont accrochés des centaines de combinaisons de mineurs, reproduisant la disposition générale de la salle lorsqu'elle était encore usitée par les compagnies minières. Ainsi donc planent au-dessus de la salle ces combinaisons intégrales munies de masques à gaz, en dessous un peu en devant d'elles, deux batteries électroniques, « fabriquées et peintes à quatre mains » par les deux musiciens, lesquels jouant sous des spots de lumières rouge et bleu, devant une centaine de personnes, des morceaux rythmés mais déstructurés, bruyants et chaotiques aux sonorités électroniques[80]. On le voit bien ici, l'expérimentation de techniques instrumentales (fabriquer les systèmes électroniques des batteries), de formes musicales (mettre en rythme du bruit) n'est pas disjointe de l'expérimentation des conditions de son apparition scénique : les musiciens jouent sur un parterre, littéralement au milieu du public et en dessous des fantômes des mineurs stéphanois, dans un excès de lumières colorées. Mais si ce soir là, de l'avis de tous, « quelque chose a

80 Dans le journal de l'édition d'Avatarium 2013 le groupe IIBV est présenté comme suit : « IIBV écrit ses morceaux avec une rigueur mathématique, en considérant les accidents et le Chaos avec la même attention que les structures standards des hits radios ».

marché », « quelque chose s'est passé », cela ne tient pas simplement à la disposition des lieux ou à la configuration scénique mais, comme nous avons essayé de le reproduire par le ton de la description que nous venons d'en faire, à quelque chose comme une ambiance[81], un certain degré d'intensité perceptible, une certaine circulation d'affects entre les participants à la situation, une « bonne énergie », dont on ne peut mesurer la teneur et l'ampleur qu'après coup. Car parfois cela échoue, « ça ne prend pas », et toute l'énergie passée à aménager l'espace, à organiser la rencontre entre les participants n'y fait rien, et personne alors n'est en mesure de déterminer les causes de l'échec. Aussi, si Grrrnd Zero et Avataria poursuivent la vieille quête Rock'n'roll de l'énergie, de la puissance, de l'intensité et du débordement, c'est en toute conscience que ce ne sont pas là des choses qui s'organisent, qui se planifient, ni même dont on peut faire le projet. Aussi, y a-t-il là selon nous une proposition forte de mise en culture émise par les collectifs et qui excède largement leur champ d'intervention : quelque chose échappe toujours à la compréhension d'un événement réussi, aussi, l'organisateur d'événements culturels doit-il se départir d'une logique de maîtrise et de contrôle, il doit admettre que s'il veut que quelque chose ait lieu, que quelque chose se passe, il doit se défaire de sa qualité même d'organisateur.

2.2.3.3 La bienveillance dans les concerts

Nous voudrions revenir à présent sur un élément que nous n'avons fait qu'évoquer par défaut jusqu'ici, à savoir le fait que Grrrnd Zero ne fait pas appel à des sociétés de sécurité pour garantir la bonne tenue des concerts. Il nous faut éclairer autrement ce point donc, en mettant cette fois en avant non pas l'absence de services de sécurité mais plutôt ce à quoi elle donne place, à savoir une forme de distribution de l'attention, d'éthique de la « bienveillance ».

> [Newsletter, *Grrrnd Zero 9 ans, tremplin en amiante et parachute doré*, septembre 2013]
> « ~~Laxisme~~ - Bienveillance ! Refus de prendre le public pour des vaches à lait ou pour des psychopathes : pas de sortie définitive, pas de service de sécurité privé, droit d'amener ses boissons, confiance dans la responsabilité de chacun. On ne nie pas les risques, mais les règles infantilisantes imposées par la plupart des lieux de sortie nocturne oublient la distinction entre le nécessaire et l'absurde. »

Le collectif Grrrnd Zero met en œuvre, au travers des concerts, ce que le sociologue Emmanuel

81 Le concept d'ambiance a fait son apparition depuis une quinzaine d'années en urbanisme et en sociologie urbaine. Nous nous référons ici moins à sa version urbanistique, technique et instrumentale (consistant à se demander comment *maîtriser* les ambiances urbaines) qu'à celle, esthétique et sociale, permises par les approches pragmatistes : « il s'agit en particulier de réintroduire une approche qualitative de l'environnement sensible, de reconsidérer la place de l'émotion dans l'expérience ordinaire des citadins, et de reconnaître la part active qu'ils jouent dans la production des phénomènes d'ambiance ». Jean-Paul Thibaud, « De la qualité diffuse aux ambiances situées » in Bruno Karsenti et Louis Quéré (eds), *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*. Raisons pratiques, ed de l'EHESS, 2004.

Belin[82] nomme un « espace potentiel » ou encore une « bienveillance dispositive », pour désigner la confiance que les acteurs entretiennent avec leur environnement humain et non humain et ce qu'une telle confiance permet de faire advenir. C'est aussi vrai pour le collectif Avataria qui lui fait appel à des agents de sécurité pour le festival mais ceux-ci ont pour consignes d'être « très discrets » : ils ne doivent pas être à l'accueil du public, ils ne doivent pas fouiller les personnes, et ils n'ont jamais eu à intervenir. Décider d'organiser un concert où des bouteilles peuvent être amenées par les participants[83], s'abstenir de fouilles à l'entrée ou accepter les allées et venues, c'est accepter de s'exposer à des risques. Les organisateurs investissent donc d'emblée le public d'une confiance (« confiance dans la responsabilité de chacun ») et d'une compétence : le *faire attention* n'est pas confié à des spécialistes (spécialistes de la sécurité) mais au public qui se trouve ainsi requalifié en « responsable » et co-participants de la qualité des rapports. Cette vigilance collective crée des liens pendant les concerts, au minimum ce lien qui consiste à faire attention à son voisin, mais plus loin, depuis cette simple petite attention, la vigilance peut tout aussi bien participer à la gestion de violences qui ne sont pas habituellement relevées dans les espaces de concert : les violences sexistes par exemple. Grrrnd Zero fait confiance aux participants, et cela a pour effet en retour de renforcer pour ceux-ci leur confiance dans l'environnement du concert. Pour reprendre E. Belin, « la bienveillance est une expérience, l'impression d'être "bien veillé" »[84]. Enfin, cette bienveillance ne relève pas d'un principe, elle est effectivement une expérience : ces pratiques d'auto-contrôle, de vigilance collective sont très ancrées dans l'esprit du DIY (et dans le milieu squat). Elles ont fait leurs preuves – les concerts se passent bien, à l'instar de ceux de Grrrnd Zero pour lesquels aucun incident n'est à signaler –, elles permettent des formes de sociabilité plus fortes et s'enracinent dans l'expérience de ceux qui ont fréquenté d'autres « espaces potentiels » (les concerts dans les squats, les rassemblements festifs, politiques) et pratiqué ces formes de vigilance collective.

Le bilan d'activité de Grrrnd Zero précédemment cité[85] met ainsi en série différents investissements de formes : pratiques de l'économie non marchande, dispositifs scéniques, éthique de la bienveillance. Ceux-ci participent d'un agencement qui contribue pour Grrrnd Zero à « faire d'un concert un moment social atypique ». Il est « atypique » selon nous au sens où il déroge aux formes de vie prescrites par la métropolisation. La portée de la critique peut paraître éphémère, la temporalité d'un concert est limitée, certes, mais les investissements de formes

82 Emmanuel Belin, « De la bienveillance dispositive », *Hermès*, n°25, 1999.
83 Dans le cadre du festival Avataria, les participants sont invités à abandonner leur bouteille en verre pour transposer leur breuvage dans une bouteille en plastique fournie sur place.
84 *Ibid.* p. 256.
85 Grrrnd Zero, *Bilan d'activité 2006-2011*, p. 40.

précédemment décrits travaillent au concernement des participants. Il s'agit de les *rendre sensibles* à ces formes de vie, à ces pratiques, en les mettant en relation directes (parfois presque au corps-à-corps) avec celles-ci – et l'on peut supposer, à l'instar de la sociologie pragmatique de l'événement de Louis Quéré, qu'un événement continue d'arriver et d'advenir tant qu'il produit des effets sur ceux qui l'ont vécu, autrement dit un événement déborde nécessairement « spatialement et temporellement » « le moment et les circonstances de son occurrence »[86] ; plus loin, ces pratiques mettent en cause par leur existence d'autres configurations elles aussi *sensibles*, qui fondent les métropoles à Lyon et St-Étienne.

2.2.3.4 Formes de visibilité dans la ville

Le cas de l'affichage libre

Les collectifs s'attachent à rendre sensibles non seulement les participants aux concerts mais aussi les habitants de la métropole. Les formes de visibilité dans la ville, dans les espaces publics, que se donnent les collectifs sont à cet égard très importantes. Il s'agit de prendre place et de se rendre visibles. Ainsi, l'affichage des concerts dans la ville est un investissement de forme de premier plan[87]. Voici par exemple comment Grrrnd Zero le défend :

> « Nous espérons diffuser les cultures underground au-delà de la micro-famille des convaincus. C'est pourquoi nous distribuons assidûment des flyers dans la rue et collons des affiches un peu partout. Nous aimons penser que nous participons ainsi, à notre manière, à combattre l'occupation de l'espace public par la publicité et la grande industrie du spectacle. » [*Grrrnd Zero menacé d'expulsion, appel à soutien,* Janvier 2012]

Pour Grrrnd Zero comme pour Avataria, on peut parler concernant leurs affiches et flyers d'une « imagerie » singulière. Cette imagerie participe d'une forme d'esthétique que l'on peut reconnaître très facilement : majoritairement en noir et blanc elles sont souvent très contrastées par des aplats noir et jouent avec les codes graphiques des

ce publique d'un point de vue pragmatiste », in Daniel Cefaï ; *Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, Tour d'Aigues, Ed.
d'arriver (…) tant qu'il produit des effets sur des patients. (…)
ment et les circonstances de son occurrence : il les déborde à la
t parce qu'il peut produire des effets très loin du lieu où il se
futur et le passé. ». On reconnaîtra ici la dimension sensible
ent repose sur la capacité à être affecté par ce qui se passe, et
ects dans le temps.
ce de la « zone de gratuité » installée lors du festival Avatarium

contre-cultures (série Z, science-fiction, cinéma de genre, etc). Pour chacun des collectifs, la cohérence graphique atteste d'une présence dérangeante dans la ville, les propriétés d'étrangeté de la musique diffusée dans les lieux passent ici dans ces affiches qui dérogent aux codes esthétiques des institutions culturelles : elles mettent souvent en scène (comme en attestent les affiches ci-contre) des monstres ou des univers infantiles inquiétants, un univers où les ruines, les friches industrielles et les arbres morts fréquentent des nounours jouant de la guitare électrique, où un Jean Mineur rongé par les vers et écumant brandit une faucille, etc.

Les deux collectifs pratiquent et soutiennent l'« affichage libre », autrement dit l'affichage effectué « un peu partout », en dehors des lieux prévus à cet effet (mobiliers urbains, boutiques abandonnées, grillages de travaux). Les contextes des deux villes sont à cet égard sensiblement différents : à St-Étienne, la pratique de l'affichage libre est une pratique interdite mais aucun procès n'a été intenté à l'encontre des colleurs quand elle doit faire face à Lyon à une véritable politique de répression. Toutefois dans les deux cas, les panneaux municipaux fournis à cet effet par la ville ne correspondent pas aux besoins des collectifs : ils sont d'abord très peu nombreux, pas nécessairement bien situés (dans des zones peu passantes par exemple) et surtout occupés de manière quasi permanente par les afficheurs professionnels.

A St-Étienne, les habitants ont pris l'habitude de voir les murs de leur ville peuplés d'affiches sauvages. Si le but premier de l'affiche est d'informer le public éventuel de la ville sur la tenue d'un concert, elle sert également à donner à voir l'action des collectifs aux habitants. Ceux-ci, dans le cours de leurs déambulations dans la ville vont nécessairement, si ce n'est regarder ou lire avec attention les affiches, en tout cas porter les yeux dessus, jeter un regard. Les affiches sont disposées de manière à rentrer dans le champ de vision du passant, et donc à être vues par tous. Ce mode d'apparaître, discret du fait de la taille (souvent A4 parfois A3) et de la dispersion des affiches mais aussi de la faible attention que peuvent y porter les passants n'ayant aucune connaissance de la musique proposée, est une inscription permanente – parce que renouvelée très régulièrement, par exemple quasiment toutes les semaines pour les concerts du collectif La France Pue proche d'Avataria – un signe de l'existence des collectifs dans la ville. Bien qu'elles soient sans cesse arrachées et décollées, ces affiches ressurgissent toujours sur d'autres murs, d'autres espaces.

Cette pratique radicale n'empêche pas le festival Avatarium d'être aussi annoncé sur les panneaux officiels de la Ville et de le montrer malicieusement par une photographie sur son site internet lors de l'édition 2013, parmi de nombreuses autres photos prises au jour le jour qui alimentent le site :

A Lyon, la situation est autre. L'enjeu pour Grrrnd Zero de rester visible sous le format ajusté de l'affichage libre est fort : l'affichage des concerts se fait en dehors des espaces dédiés, à l'image de ces affiches qui trônent fièrement mais fragilement accrochées au scotch sur le pied d'un panneau de signalisation routière. Moins qu'une présence symbolique, l'a-légalité de ces affichages (a-légaux, parce que tolérés par le scotch : la liberté de parole dans l'espace public tient à un bout de scotch...) indique une position dans l'espace urbain, à la fois au centre de la ville mais dans ses brèches (l'interstice légal) et sur une arrête (celle de la négociation toujours

renouvelée avec les services municipaux, pour continuer à coller les affiches, à condition que ce soit « au scotch »). Plus loin ces affiches dessinent les coordonnées d'un monde qui affleure là, dans le centre-ville de la métropole, le concert et les affiches n'étant que quelques unes de ses manifestations. Elles font exister une critique à même le paysage sensible de la ville, là où précisément les processus de métropolisation s'inscrivent, à travers les opérations d'urbanisme sur l'espace public (tracé et organisation des espaces de circulation, aménagement des places, etc.) et les nouvelles réglementations qui leur sont associées (gestion du bruit, de la propreté, etc.). L'affichage libre fait effraction à cet ordre, en ce qu'il transforme le paysage visuel de la ville, depuis ses murs.

La mise en cause de toute une politique de la « ville propre »

A Lyon, le collectif Affichage libre[88] est un collectif d'« associations, d'individu-e-s et d'artistes » qui s'est créée en 2007 en réponse aux nombreuses amendes reçues par les associations organisatrices de concerts et café-concerts pour des raisons d'affichage illégal, la municipalité considérant cette pratique comme « une pollution visuelle ». L'affichage libre est remis en cause par la politique de la Ville avec la création d'une « brigade d'écologie urbaine » dépendant de l'unité Cadre de vie. Une dizaine d'agents municipaux sont chargés notamment de traquer les tags, l'affichage hors des lieux autorisés etc. En riposte à la multiplication des plaintes déposées à l'encontre des colleurs[89], le collectif, outre un soutien juridique (Grrrnd Zero participe à l'organisation de plusieurs concerts de soutien au collectif Affichage libre), organise ponctuellement des collages massifs d'affiches portant le slogan « murs blancs, peuple muet ». Le quartier de la Croix-Rousse est historiquement l'un des sites privilégiés de l'affichage sauvage mais le collectif diffuse ses affiches à l'échelle de la ville, voire de l'agglomération. La miniature de l'affiche « mur blanc, peuple muet » (reprenant une campagne initiée en 2001 par des collectifs associatifs puis abandonnée) est insérée également dans les affiches d'un grand nombre de promoteurs d'événements festifs ou politiques, si bien que la participation au collectif se fait sur un mode diffus et très élargi.

Mais à St-Étienne comme à Lyon, cette défense de l'affichage libre, dans le discours des membres des collectifs, s'oppose plus largement à l'ensemble des politiques urbaines qui

88 http://affichagelibre.lyon.free.fr/index.php?Actions

89 Nombre de cafés-concerts et petites associations ont également subi cette politique à Lyon. Après le procès intenté au Sonic fin janvier 2008, de nombreuses petites structures sont visées : Barbe à Pop, Ostrobotnie, Bronzy Prod... Sur son site internet, le collectif relaye en juin 2011 la victoire de Barbe à Pop après 4 années de procédures judiciaires. L'article met en vis-à-vis l'argument apporté par le tribunal administratif et la cour d'appel selon lequel « l'affichage libre est une pollution visuelle » et le fait qu'au même moment, trois cents affiches de concerts lyonnais sont exposées dans deux galeries d'art, ainsi qu'à la Bibliothèque municipale de Toulouse, et que la Bibliothèque Nationale de France (pôle estampes) en réclame des exemplaires pour son fonds d'archives. http://affichagelibre.lyon.free.fr/index.php?Infos

prescrivent concrètement les usages et usagers acceptables dans leurs centre-villes, au moyen de modifications des configurations sensibles de l'espace urbain : la régulation et le contrôle des circulations des citadins par le quadrillage visuel des caméras de vidéosurveillance dans les quartiers centraux, étendu aux quartiers périphériques, la mise en place à Lyon en 2001 du décret « anti-bruit », la mise en œuvre d'un ensemble de politiques dites « de propreté » visant à faire le tri entre ce qui relève d'une « pollution »[90] (visuelle ou sonore) et ce qui est jugé acceptable.

> « Après les lois « anti-bruit », les caméras de vidéosurveillance qui contrôlent notre vie, voici l'opération «ville propre» qui gère notre pensée : que sont quelques affiches A3 face à des pubs de quatre mètres de long, des milliers de panneaux Decaux et Insert et d'enseignes ? La pub est partout, elle envahit notre espace, nos cerveaux. Elle est légale parce qu'elle rapporte beaucoup de fric. Pour nous la saleté commence ici. » [Communiqué à l'occasion d'un procès intenté à un colleur, 2008]

La politique portée par les collectifs au moyen de l'affichage libre s'attaque donc plus largement à une politique de la « ville propre », à la figure du citadin qu'elle promeut (le citadin-passant, consommateur, cible des publicitaires) et à revers celle qu'elle contribue à exclure (le sans abris, le mendiant, la prostituée). Faire exister une ville avec des murs et des transformateurs électriques couverts d'affiches, déborder les brigades de nettoyage en multipliant les collages, c'est disputer pratiquement le monopole de l'affichage à la publicité commerciale et de là susciter d'autres potentialités pour le citadin, d'autres virtualités de l'habiter en ville ; c'est aussi, comme nous le rappelle le collectif Avataria dans l'extrait suivant, activer une proximité très ancienne avec la marge, le paria, le souillé :

> « Le rock, est enfant du blues et de la country certes, mais avant tout le rock est fils de la putain (la fille de joie...) et de l'insoumis, enfant de la marge (celle qui permet à la page d'exister !) et de la rage, enfant du vodou et de la musique du diable, le rock c'est la contestation de l'ordre établi, sa remise en question ici et maintenant » [extrait de « Pourquoi un festival de musique (mais pas seulement) dans un musée ? », Journal Avatarium, édition #12, 2013]

Comme le dit avec force le collectif Avataria, la proximité est ancienne, et a trait à la correspondance quasi ontologique entre l'infâme, le souillé, l'impropre et les sous-cultures apparues à la suite du rock jusqu'à aujourd'hui. La musique punk, particulièrement, a beaucoup joué de ce stigmate, en conférant une positivité forte aux vies dans les entre-mondes et dans les

90 L'anthropologue Mary Douglas souligne en effet les propriétés contaminantes de la souillure, combien les pollutions peuvent trouver à s'étendre rapidement à tout ce qui se trouve en contact avec elles (symboliquement autant que physiquement) Cf. Marie Douglas, *De la Souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte et Syros, 2001. Plus loin, les analyses anthropologiques de M. Douglas ouvrent des voies pour un questionnement relatif aux conséquences politiques d'un aménagement urbain largement caractérisé par une dynamique d'hygiénisation et d'ordonnancement des espaces urbains.

interstices urbains, elle a participé, au même titre que les premières communautés de musiciens rap et de reggae, à vouer la « vie des hommes infâmes » à autre chose qu'à la domination. Cette affirmation existentielle et créative de l'impropre et de l'anomal[91] circule aussi bien par la musique que par le graphisme des affiches et les modalités de leur affichage dans l'espace urbain. Le monstrueux alors doit être moins compris comme une provocation (malheureusement, le punk a souvent été interprété en ce sens là) que comme la marque d'une cohérence esthétique entre des vies, des formes créatives et des manières d'habiter la ville. Plus encore, le monstrueux auquel se réfère Avataria est une réponse en acte aux logiques normatives de contrôle de l'espace urbain, une prise de position quant à ces logiques.

Cette politique portée par les collectifs autour de l'affichage libre participe donc d'une mise en cause plus générale des logiques de tri, des comportements et des populations (plus largement des formes audibles et visibles acceptables), et de la sécurisation croissante des villes ; mise en cause qui entre en résonance avec de nombreux travaux universitaires réalisés sur ces mêmes thématiques[92].

A Lyon, le soutien de Grrrnd Zero au collectif Affichage libre est l'occasion de contribuer à la mise en cause des dynamiques d'aseptisation et de sécurisation de l'urbain. Un article publié sur le site Rebellyon (site participatif d'informations alternatives et de réflexions critiques relayant entre autres les activités de Grrrnd Zero et celles du collectif Affichage libre), en retrace l'argumentaire à partir de l'analyse d'un article paru dans *Lyon Citoyen* en mai 2004, à propos du bilan à mi-parcours de la politique de Gérard Collomb et de son équipe :

> « Au cœur de ce bilan, en double page centrale on apprend que "Lyon est une ville à vivre" parce qu'elle est propre (p.20), parce qu'elle est sûre (p.21).
>
> Ce qui frappe d'abord c'est l'échange des propriétés d'une rubrique à l'autre, d'une page à l'autre. "Plus musclé, plus rapide" : ce sous titre n'ouvre pas sur l'évocation des exploits de

91 Nous utilisons le terme d'anomal dans le sens défini par Georges Canguilhem et repris par Gilles Deleuze et Félix Guattari : « A-normal, adjectif latin sans substantif, qualifie ce qui n'a pas de règle ou ce qui contredit la règle, tandis que « an-omalie », substantif grec qui a perdu son adjectif, désigne l'inégal, le rugueux, l'aspérité, la pointe de déterritorialisation. L'anormal ne peut se définir qu'en fonction de caractères, spécifiques ou génériques ; mais *l'anomal est une position ou un ensemble de positions par rapport à une multiplicité* (nous soulignons) *».* Gilles Deleuze, Felix Guattari*,* 1981*, op. cit.* p. 293. Voir aussi Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, P. U. F., pp. 81-82.

92 Voir particulièrement les travaux d'Olivier Razac qui, à la suite de Michel Foucault, travaille à élucider les modalités d'effectuation de la gouvernementalité contemporaine. O. Razac insiste sur cette nouvelle figure du pouvoir que constitue le « check-point », comme « gestion de la perméabilité », c'est-à-dire comme goulet d'étranglement permettant un tri des comportements et des individus, au sein même de flux déployés en milieux ouverts (le péage, les portiques de sécurité dans les magasins, les interphones à l'entrée des immeubles sont autant de déclinaisons de cette figure). Olivier Razac, « La gestion de la perméabilité », *L'Espace Politique* [En ligne], 20 | 2013-2. URL : http://espacepolitique.revues.org/2711.

la Brigade Anti Criminalité mais vient qualifier le travail des équipes propreté du Grand Lyon, dont "la capacité de réaction a été accrue par la création de 20 Brigades d'Intervention du Nettoiement". Non pas la BAC donc mais les "BIN"... Et si ces équipes se voient dotées de "nouveaux équipements", de sigles "qui tabassent" et de caractéristiques jusque là réservées aux unités spéciales de la police ou de l'armée (muscle, réaction rapide, mobilité tactique) c'est que l'environnement urbain et la qualité sensible "des espaces publics" deviennent l'objet d'une "vraie mobilisation" sécuritaire... Au chapitre sécurité on apprend d'abord que le "plan de déploiement de la vidéo surveillance" vise à couvrir "tous les secteurs exposés" soit parce qu'ils sont "très fréquentés" soit parce qu'ils sont "très enclavés" (?)... bon, disons alors tous les secteurs. Ensuite vient l'évocation du travail de la "Commission de Prévention Situationnelle. Son objectif : identifier les moyens d'éviter tout ce qui pourrait faciliter l'insécurité dans le tissu urbain : espaces peu éclairés, couloirs, recoins isolés par une végétation trop dense ou du fait du parti pris architectural. La lumière aussi est source d'une plus grande sécurité". Il faut faire de la ville elle même, dans son épaisseur architecturale, son ambiance, un relais de la politique de sécurité : plus de zones d'ombre, de temps morts ni d'espaces incertains où autre chose risquerait de se produire, autre chose que le bon usage de la rue réglé selon l'ordre policier. On retrouve des accents comparables avec ce qui se faisait du temps d'Haussman (vers 1870), le type qui a mis par terre les rues tortueuses et tracé à la place les grands boulevards parisiens, des espaces où on peut faire manœuvrer la troupe en cas d'émotion populaire ; ce sympathique baron écrivait alors que sa politique de rénovation visait à faire entrer "la moralité dans les taudis en même temps que l'air et la lumière". Quelle est alors la morale de l'histoire pour l'équipe municipale ? "Pouvoir aller et venir en toute tranquillité est un droit fondamental". Les personnes sans papier en instance d'expulsion, les sauvageonNEs contrôléEs au faciès, les pauvres qui ne peuvent pas se payer le billet SNCF ou TCL apprécieront... La "propreté" dans ce montage signifie, symbolise l'apparition publique et l'omniprésence, jusque dans les moindres recoins, d'une "sécurité" comprise alors comme principe d'organisation du "vivre ensemble" : comme une façon de faire le partage entre "les citoyens de plein droit" qui peuvent aller et venir, et ceux et celles qui font tâche dans le paysage. » [Rebellyon, « La voix de nos maîtres », juin 2004]

A l'instar de cet article publié sur Rebellyon, la critique émise par Grrrnd Zero à l'endroit de la politique municipale contre l'affichage libre s'inscrit donc dans une critique plus globale du marketing urbain : l'association de la Ville de Lyon, pour jouer sa carte au sein d'une concurrence internationale des grandes métropoles, a une marque distinctive *Only Lyon*, à laquelle sont liés les grands événements culturels à rayonnement international (biennales etc.) et autres opérations de prestige (OL Land, Carré de Soie, Up in Lyon). La force de cette critique tient là, dans cette affiche produite par le collectif Affichage libre et à l'humour féroce dont elle fait preuve. Ainsi,

le lion remplacé par le caniche toiletté sur le visuel de la ville dans l'illustration qui suit, caricature la conversion de l'ensemble de la ville à l'auto-promotion, en une marque commerciale en direction d'une population aisée économiquement :

Illustration : Campagne collectif affichage libre 2008

Et l'on retrouve le même humour acerbe à l'endroit du marketing urbain, dans cette newsletter de Grrrnd Zero au mois de mai 2013.

> [Newsletter Grrrnd Zero, *Il est temps de dealer avec la réalité man*, mai 2013] « Après quelques séances chez notre thérapeute en développement d'entreprise culturelle, on s'est dit qu'on ferait mieux de tirer profit de cette proximité avec les vrais bons patrons de la 32ème révolution industrielle et de penser avec eux comment restructurer notre prochain lieu. GZ 2014, ça sera donc un chef bien identifié et photogénique, des partenariats forts et discrets à la fois avec des sponsors pertinents, responsables et passionnés (des marques de streetwear, ou alors une grosse banque à la cool). Niveau branding on hésite encore entre Grrrnd Zero Rizla +/ou Grrrnd Zero Dafalgan. Et Lidl, histoire de ne pas se couper de notre clientèle déjà établie. On tentera de remplir l'ensemble de votre quotidien de consommateurs afin que jamais vous ne trouviez un vrai travail, ni ne fondiez une famille, ou trouviez d'autres prétextes bidon pour ne plus sortir le soir. On sera digitaux, universels et particuliers. On prendra bien soin de vous. »

En contraste avec l'article critique de Rebellyon cité plus haut, dont la gravité de ton soulignait l'opération policière en cours à Lyon (sous le nom officiel d'opération de propreté urbaine), les critiques du *branding* lyonnais par Grrrnd Zero sont adressées sur le ton de l'humour. Un humour qui prend dans cette Newsletter la tournure de l'auto-dérision, mettant en scène Grrrnd Zero associé au marketing urbain lyonnais, fictionnant un partenariat futur avec une grande marque d'antalgique ou de feuilles à rouler des cigarettes, ironisant sur un partenariat plus réaliste avec

un grand supermarché discount. Cette espièglerie a un effet heuristique, nous semble-t-il, particulièrement dans cet exemple, en ce qu'il inclut l'énonciateur dans le dispositif mis en cause : l'efficace de l'ironisation ici consiste dans l'émission d'une critique acerbe permise précisément parce qu'elle s'adresse également à Grrrnd Zero, comme un risque qui guette le collectif, comme un devenir possible pour le collectif. Plutôt qu'une position de principe, l'espièglerie indique ainsi que la position adoptée est plutôt celle, périlleuse mais reconnue comme telle, de poursuite de l'action du collectif *dans* une métropole déjà advenue comme marque commerciale.

2.2.4 Se remettre « en prise » avec les techniques : informatique libre, circuit bending, hack-lab

A présent, suivant toujours cette dynamique des investissements de forme et ce qu'ils engagent, nous souhaiterions mettre l'accent sur un aspect très important de l'activité des collectifs. Si nous venons tout juste de voir comment ces investissements de formes viennent s'attaquer et mettre en cause les configurations sensibles au travers desquelles la métropole, à sa manière, prend forme, nous voudrions montrer comment ils participent dans le même temps d'une remise « en prise » [93] avec ce qui les entoure (là où la critique a plutôt tendance, habituellement, du fait de la position surplombante depuis laquelle elle est énoncée, à déprendre de la capacité à agir). Nous montrerons que l'ensemble des pratiques et agencements que participent à produire les collectifs, au travers des concerts, ateliers, conférences, mais aussi projections, « zones de gratuité », visites du Musée de la Mine dans le cas d'Avataria (et la diversité de formats importe), contribuent à redonner des « prises » pour l'action, et par là, sur le monde : ce que nous entendons par « prises », ce sont des clés de compréhension mais aussi bien des prises très pratiques : autrement dit, comment faire de la musique quand on n'a pas « appris la musique » ? Que l'on n'a pas d'argent ? Comment habiter une ville quand les dispositifs et la politique de métropolisation la rendent à bien des égards inhabitable ? Comment se servir de son ordinateur sans être à la merci du contrôle numérique ? Comment bien manger ? Comment s'entraider ? Etc. Remettre « en prise » c'est bien là encore une manière de requalifier le public des

93 Le concept de prise a été construit par Francis Chateauraynaud et Christian Bessy pour définir l'articulation de l'expérience sensorielle (affective et perceptive) et celle de la pensée, dans le but de constituer une sociologie de la perception. Francis Chateauraynaud, Christian Bessy, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception,* Métaillé, 1995. Le concept de prise a fait l'objet d'une reprise par Francis Chateauraynaud en 2006 afin de renouveler une sociologie du pouvoir à l'heure de la société en réseau, lequel est défini en termes « d'asymétrie de prise ». Francis Chateauraynaud « Asymétries de prises. Des formes de pouvoir dans un monde en réseau ». Document du GSPR, EHESS, 2006.

événements qui ont cours, puisqu'ici les savoirs ne sont pas attribués *a priori* à certains mais rendus disponibles à tout un chacun.
Cette dynamique a déjà largement été documentée par ce qui vient d'être exposé, nous avons cherché à montrer à chaque fois comment éthique, esthétique et politique se trouvaient intimement liés ; nous souhaiterions prolonger cette idée à travers l'exemple de la place faite aux techniques au sein du collectif Avataria et tout particulièrement du festival Avatarium.

La transformation du collectif Mad's Collectif en Avataria correspond à une transformation interne du collectif orientée par de nouveaux penchants animant une part importante de ses membres : les pratiques d'informatique libre. La musique continue d'être le moteur de l'organisation des festivals mais elle est désormais ostensiblement branchée sur les pratiques électroniques et informatiques.
Nous l'avons déjà évoqué (cf. 2.1) le rock est issu de la rencontre entre la musique populaire et l'électricité, c'est donc d'abord un agencement socio-technique. Simplement, et c'est peut-être là où se joue le plus nettement la distinction entre les pratiques qui ont cours dans les milieux indépendants et celles de la production culturelle de masse, la technique y conserve là sa part de résistance, son mystère, qu'il s'agit toujours d'essayer de percer pour en avoir un contrôle accru. C'est bien dans cet esprit pragmatique d'avoir prise sur les techniques dont les mondes des musiques indépendantes sont peuplées qu'Avataria produit une continuité très claire entre les pratiques musicales et les techniques électroniques et numériques, jusqu'à même parfois les confondre. Dans le journal paru à l'occasion de l'édition #14 du festival Avatarium, tout un dossier est consacré à ces pratiques. Bien qu'il n'en recouvre pas toute la diversité, il donne cependant bien à voir les différents plans de composition entre la technique et la musique mais aussi plus largement avec tout ce qui, dans la vie quotidienne, lie tout un chacun aux techniques. Pour les besoins de l'analyse, nous pouvons dégager trois grands thèmes autour desquels s'articule ce dossier : l'un traite d'un certain type de technique (les circuits bending, la blue box), le second d'un certain type d'agencement socio-technique (le hacklab Usinette) et le troisième d'un registre plus quotidien concernant l'usage des outils numériques (logiciels libres, cryptage des données, etc.). Nous noterons ici que la participation du collectif Usinette au festival Avatarium suit différents formats : elle tient tout à la fois du dossier technique mais accessible à tous, de l'article scientifique, de l'atelier pratique, de la conférence et de la performance (une performance est organisée un soir à la Gueule Noire, avant un concert). Nous explorerons à la suite ces trois thèmes, en essayant d'en dégager à chaque fois des lignes de force éthiques, esthétiques et politiques.

2.2.4.1 Éthiques sonores

Le type d'éthique empirique qui traverse l'ensemble de la pratique d'Avataria trouve dans les exemples des « Phone Freakers » et de la construction des « circuits bending » une manifestation singulière mais qui nous semble pour cela très éclairante. Le premier texte est un article d'Ursula Gastfall sur les « premières communautés de bidouilleurs électroniques, précurseurs de ceux que l'on appellera les hackers, émergeant dans les années 60 autour d'un objet analogique : le téléphone ». On y apprend que ces derniers expérimentaient déjà des formes d'usages libres et insolites des grands systèmes de télécommunication, sans que les grandes compagnies n'aient de moyen d'y mettre terme. En jouant sur les fréquences, les « Phone freakers » ou « Phreakers » étaient capables de pirater les communications téléphoniques. Plus exactement, leur génie vient de la découverte par plusieurs d'entre eux d'une fréquence sonore permettant de pirater librement les réseaux (la fréquence de 2600 Htz déconnecte la communication et permet de recomposer un numéro sans que cela ne se remarque). Cette découverte, qui sera reproduite au cours des années 1960 dans des synthétiseurs (appelés alors Blue Box), marquera la grande réussite de ce proto-mouvement de hackers. Ce qui nous semble très intéressant dans cet exemple, c'est qu'il met en jeu tout à la fois des pratiques contre-culturelles (ici même illégales), qui ne sont pas musicales mais bien techniques, mais que le commutateur reste pourtant toujours le son, puisque la fréquence sonore reste bel et bien l'opérateur central, celui qui permet aux Phreakers de naviguer librement sur le réseau. La pratique électrique et électronique du son engage un positionnement quant à la technique (celle, active, de celui qui veut comprendre comment marchent les machines) mais elle engage aussi un positionnement quant à l'industrie qui produit et gère ces techniques (celle de celui qui refuse de se laisser dicter des usages), c'est bien là toute sa valeur contre-culturelle. Et l'on retrouve d'ailleurs cette même qualité contre-culturelle très empirique dans une autre pratique proche de celle que nous venons d'évoquer, le circuit bending, auquel le journal d'Avatarium #14 consacre une double page. Le circuit bending « consiste en la recherche aléatoire de nouvelles fonctions au sein d'un appareil électronique. A la différence de la fabrication ou du développement d'instruments de musiques synthétisant des sons, ou encore le travail sur l'ordinateur nécessitant l'apprentissage de langages ou l'utilisation de logiciels, cette pratique est à la portée de tous, et n'a besoin que de temps, d'imagination et d'un peu de matériel »[94]. Concrètement, la pratique du circuit bending consiste à relier des points de circuits imprimés d'un petit objet électronique (les jouets électriques à faible voltage ont beaucoup été utilisés pour la pratique du circuit bending, mais n'importe quel objet électronique peut faire l'affaire) afin d'altérer de multiples manières les sons obtenus au moyen d'un haut-parleur. C'est

94 Journal d'Avatarium #14. « Pliage de circuits » Jean Bender.

une pratique qui procède par tâtonnement, par essai et erreur, une pratique qui, en provoquant volontairement des courts-circuits, sélectionne dans l'aléatoire ce qui lui convient. C'est bien pour cela que dans la double page qui lui est consacrée dans le journal d'Avatarium, l'auteur du dossier joint à la présentation du circuit bending plusieurs schémas électroniques ainsi qu'un guide pratique destiné au néophyte. Le plan empirique de l'éthique d'Avataria se manifeste ici doublement, à la fois dans la qualité intrinsèque de la technique de circuit bending – accessible à tous, permettant l'expérimentation musicale sans aucune connaissance technique préalable –, mais aussi dans la manière dont elle est donnée à connaître par l'intermédiaire du journal, c'est-à-dire comme un article qui est tout à la fois une présentation de cette pratique et la possibilité immédiate donnée au lecteur de la mettre en œuvre.

2.2.4.2 Usinette, une écologie des pratiques

Le deuxième thème que nous voudrions aborder est celui des imprimantes 3D, par l'intermédiaire des interventions réalisées par le collectif Usinette dans les festivals organisés par Avataria, dont le journal de l'édition #14 rend compte. Le collectif Usinette est un collectif de hackers basé à Vitry-sur-Seine, il réalise entre autre des imprimantes 3D à partir d'éléments électroniques de récupération et d'une imprimante 3D matrice, qui produit toutes les pièces en plastiques, c'est-à-dire une partie de l'armature même de la machine. Le principe est celui d'une machine auto-répliquante, capable dans le cas d'Usinette de produire la moitié des pièces nécessaires à son fonctionnement. L'action du collectif Usinette durant les festivals d'Avatarium et de Quartiers Libres (en 2012) a consisté à proposer à toute personne intéressée de participer, durant une semaine ou quelques heures, à la construction collective d'une imprimante 3D, ainsi qu'en différentes performances sonores réalisées à partir d'éléments construits par la machine.

> « Une Usinette tient à la fois du fablab et du hakerspace. Une Usinette n'est ni un atelier clé en main, ni une petite usine franchisée qui proposerait systématiquement les mêmes machines. L'approche privilégiée est plutôt de mettre tout en œuvre pour permettre son évolution en fonction de besoins spécifiques locaux et s'appuyant autant que faire se peut sur des ressources (humaines, matières premières, secondaires) disponibles à proximité. Dans une Usinette, adhérents et utilisateurs s'impliquent pleinement dans le processus de production et transcendent ainsi leur statut de consommateur et travailleur. »[95]

Comme les activistes du circuit bending, les membres d'Usinette conçoivent leur action comme tout à la fois technique et politique, elle est un moyen technique permettant de produire des

95 Ursula Gastfall, Alexandre Korber, Thomas Fournond, André Espaze. « Usinette, hors-sujet fablab », Journal Avatarium #14.

objets courants (tout petit objet en plastique dur peut être imprimé), elle devient politique en ce que ces objets courants sont normalement produits par l'industrie, et donc lui sont en quelque sorte soustraits. La politique d'Usinette est double au moins : elle est d'abord une politique de la connaissance, une *mise en prise* sur les techniques numériques et électroniques, mais c'est aussi une écologie politique, en ce qu'elle se propose de penser et d'agir autrement la production et la circulation des objets manufacturés. D'abord, et à la différence du circuit bending, la politique d'Usinette consiste dans la mise en capacité technique d'un groupe (une dizaine de personnes) en vue de réaliser un objet d'une relative grande complexité technique. Usinette met en œuvre là une conversion de technologies *high tech* en technologies *low tech*, c'est-à-dire une conversion d'inaccessibles et distants domaines d'ordre technologiques (la robotique, la programmation informatique) en un domaine d'expérimentation collective dont n'importe qui peut faire l'expérience. Cette première qualité, relative à la production expérimentale de connaissances, indique déjà la seconde qualité politique d'Usinette, que nous qualifions d'écologique, en ce qu'elle initie une écologie des pratiques (l'apprentissage collectif, la mise en pratique directe des connaissances) qui se poursuit plus largement en ce qu'Isabelle Stengers, à la suite de William James, désigne par « un art des conséquences »[96]. Aussi, si nous parlons d'écologie politique à propos d'Usinette, c'est bien à une écologie pragmatique que nous pensons[97], où l'attention pour le caractère collectif et non hiérarchique de l'apprentissage des connaissances techniques se prolonge ou est prolongée par une attention écologique portée sur l'ensemble de la chaîne de production : la question de comment recycler le maximum d'éléments nécessaires à la production (le plastique, pour fournir la matière première de l'imprimante, les pièces d'électronique) est indissociable de la question de comment sont produits les objets (avec des logiciels libres, dans des collectifs plutôt qu'individuellement, dans des visées qui ne sont pas d'abord économiques) et *in fine*, de celle des conséquences pratiques de la production (qui en a la maîtrise ? A qui bénéficie-t-elle ?).

2.2.4.3 Usage ordinaire de l'informatique et politique des données

Le troisième thème que nous voudrions aborder est celui, plus ordinaire, de la pratique de

96 Pour Isabelle Stengers après William James, la vérification d'un savoir renvoie à l'ensemble des différences qu'il est susceptible de faire. En l'occurrence, cet ensemble de différences à explorer renvoie au collectif des collègues compétents, qui œuvrent à ce qui est indissociablement mis à l'épreuve et en progrès : un art des conséquences. Isabelle Stengers, *L'invention des sciences modernes,* Paris, Flammarion, 1995.

97 Emilie Hache, *Ce à quoi nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique,* La Découverte/Les empêcheurs de penser en rond, 2011. L'écologie pragmatique défendue par Emilie Hache est très proche de celles qu'Isabelle Stengers et Bruno Latour défendent sous le nom de cosmopolitiques, à savoir une écologie politique qui remet au premier plan la question de la valuation entreprise par les acteurs profanes, qui considère que « ce à quoi ils tiennent » doit être au centre de la discussion politique. Isabelle Stengers, « Un engagement pour le possible », *Cosmopolitiques*. n°1, juin 2002.

l'informatique libre. Cette pratique, présente dès les débuts d'Avataria, l'est particulièrement du fait de la participation active de plusieurs de ses membres à la communauté du logiciel libre, communauté qui regroupe tous les développeurs et usagers des logiciels sous licence libre (c'est-à-dire dont le code est entièrement accessible, modifiable et duplicable par l'utilisateur). Elle l'est aussi par les multiples ateliers, conférences et débats organisés sur le sujet dans le cadre des festivals Avatarium et Quartiers Libres. Elle l'est enfin par le biais de la sous-culture hack, dont l'imaginaire cyber-punk irrigue l'ensemble de l'esthétique du collectif.
Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement ici dans cette pratique, c'est qu'elle est directement branchée sur un usage ordinaire des ordinateurs personnels, sur ce dont chacun d'entre nous fait usage chaque jour, systèmes d'exploitation, logiciels de traitement de texte, navigateurs web, etc. Aussi, comme le travail des collectifs consiste à mettre en capacité les participants aux événements qu'ils organisent, il consiste également à prolonger cette mise en capacité au-delà des événements (ou à prolonger les événements eux-mêmes) justement dans cette vie quotidienne, ici, celle que nous partageons tous avec les techniques numériques. Si l'intervention à cet endroit là nous semble cruciale, c'est qu'elle s'affronte à une configuration sensible (produite par les mondes virtuels) qui n'est pas celle de la métropole, mais qui en recouvre de nombreuses caractéristiques. Ici aussi, il s'agit moins de contraindre que de contrôler, moins de gouverner des territoires bien délimités que des circulations de flux, moins des individus que des dividus, des fragments statistiques de populations.

Le collectif Avataria propose, depuis la première édition du festival Avatarium, aussi bien des ateliers pratiques d'initiation ou de perfectionnement aux systèmes d'exploitation Linux et aux logiciels libres, que des conférences-débats sur les questions liées à la protection des données, à leur cryptage, aux critiques qui peuvent être adressées aux grandes compagnies dans le domaine[98]. L'ensemble de ces temps événementiels sont tournés vers un changement radical dans les pratiques quotidiennes des participants. « Passer à Linux » par exemple, qui est considéré par certains comme le « premier pas », nécessite d'abandonner les systèmes d'exploitation propriétaires, utilisés parfois depuis plus de vingt ans, de renoncer aux fonctionnalités spécifiques des logiciels propriétaires, pour ensuite se re-familiariser avec le nouvel environnement numérique, apprendre des rudiments de codage, se tenir informé des mises à jour et améliorations auprès de la communauté, voire y participer soi-même. Ce changement radical de pratiques proposé par les hacktivistes ne repose pourtant pas du tout sur des principes moraux ou idéologiques mais sur une conception empirique de l'usage des

98 En 2011, Ariel Kyrou est venu parler au festival Quartiers Libres de son ouvrage *Google god*, ouvrage critique consacré à l'omniprésence de google dans la vie quotidienne.

techniques numériques, qui acquiert, par son déploiement même, une valeur politique. En effet, il s'agit là encore de « reprendre prise », c'est-à-dire de reprendre le plus de pouvoir possible dans la modification, l'amélioration et l'utilisation des ordinateurs personnels et du réseau internet. Cette remise en capacité est nécessairement collective, elle s'étend au travers du réseau internet, elle participe à créer de multiples communautés à l'échelle globale, mais sa charge politique tient peut-être plus encore à ce qu'elle met pratiquement en cause une forme de pouvoir très spécifique, liée à l'usage des outils numériques, que les philosophes Antoinette Rouvroy et Thomas Berns nomment gouvernementalité algorithmique[99]. Ces derniers ont proposé récemment une analyse très originale de ces nouvelles formes de pouvoir à l'œuvre dans l'usage massif et très peu réglementé encore des données numériques statistiques de très grande envergure (les fameuses Big Data). Ces données, de très faible valeur en tant que telles, en acquièrent par leur masse et surtout par le type de traitement algorithmique qu'elles reçoivent (le *dataminig* par exemple traite des données non triées, en vue d'en faire émerger des corrélations), elles deviennent des outils techniques permettant d'intervenir sur du possible ou du probable[100]. Elles servent aujourd'hui d'abord aux grandes compagnies d'internet, Google en tête, grâce au profilage des consommateurs qu'elle permet, mais l'affaire Snowden a récemment révélé qu'elles pouvaient être aussi utilisées par un état démocratique mais à des fins dites de sûreté cette fois. Plus largement et plus massivement encore, le traitement algorithmique des données est utilisé par les marchés financiers, il est à ce titre un facteur déterminant dans la création de la valeur. Rouvroy et Berns nous apprennent que la spécificité du pouvoir algorithmique est de porter non plus sur des sujets mais sur des doubles numériques, des signatures numériques, qui échappent ainsi à toute convention (notamment en termes de droit), en produisant la réalité du possible, le pouvoir algorithmique confond la production de la norme et celle de la réalité, il fait advenir ce qu'il indique.

Les pratiques numériques prônées par Avataria sont ajustées à la bataille engagée contre ce nouveau pouvoir, et c'est bien une manière de prendre en compte son opérativité systémique que de lui opposer aussi systématiquement les bugs, les courts-circuits, les systèmes-qui-ne-servent-à-rien, les anomalies, les erreurs ou les bruits. Plus prosaïquement, les pratiques des logiciels libres, du hack et de cryptage des données permettent de se soustraire à une grande partie de ces pouvoirs, et en même temps de leur opposer une autre politique des données. Politique de partage, à l'image des communautés du libre, mais aussi politique de l'opacité, en lieu et place de la transparence des Big Datas, politique du quotidien enfin, comme somme de gestes infimes qui

99 Thomas Berns, Antoinette Rouvroy, « Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation ? », in *Réseaux,* n°177/2013, pp. 163-196.

100Thomas Berns, Antoinette Rouvroy, « Le nouveau pouvoir statistique. Ou quand le contrôle s'exerce sur un réel normé, docile et sans événement car constitué de corps "numériques" », *Multitudes*, n°40, 2010/1, pp. 88-103.

échappent à l'ordre spectral du gouvernement algorithmique.

2.2.5 Conclusion : une logique de composition face aux logiques de la métropolisation

Nous avons particulièrement insisté, dans l'analyse des investissements de forme, sur leurs agencements : pris séparément, ils ne nous informent que peu sur la politique sensible que tracent Avataria et Grrrnd Zero, c'est bien ensemble qu'ils sont opératoires. Les investissements de forme sont de différents ordres, et la critique de la métropolisation touche différents plans. En ce sens, c'est bien une logique de composition qui caractérise les collectifs et leurs expériences. C'est sous cet angle – celui de la composition – que nous proposons en conclusion de ressaisir la critique de la métropolisation. Cet agencement de plans de composition divers intervient à rebours de la métropolisation et tente de défaire ce que l'on pourrait désigner comme un axe phare de développement de la métropole : la création de lieux ou de pôles « dédiés ». La mixité des fonctions urbaines (ou mixité fonctionnelle) fait figure de modèle dans le développement urbain. Cette logique établit une cartographie particulière de la ville : des espaces sont dédiés à certaines activités donc à certains « publics ». Les réalisations récentes de la métropole lyonnaise, le quartier de la Soie et de Confluence sont à cet égard exemplaires : ils sont composés d'espaces de consommation, d'espaces de loisirs, de bureaux et de zones d'habitation, chacun de ces espaces formant un « pôle » distinct, l'organisation des flux et des circulations étant centrales dans cette cartographie. C'est à la fois désigner et organiser dans l'espace en des lieux dédiés des fonctions, c'est-à-dire ce que l'on va pouvoir y faire : circuler, consommer, se divertir, habiter, travailler. Mais c'est aussi faire advenir à chaque fois une ambiance associée. Cette logique infuse aussi les lieux culturels et festifs, puisque nombre d'entre eux fonctionnent comme des lieux dédiés, avec un triptyque courant : « un bar-une ambiance-un public ». Or, avec Avataria et Grrrnd Zero, nous avons affaire à des compositions bien étranges, qui explosent les cartographies de la métropole et déroutent donc les circulations ainsi que les usages de leurs habitants. Par exemple au cours du festival Avatarium, on pourra s'informer dans une conférence sur les politiques de rénovation urbaine et la gentrification qu'elle entraîne, ou sur les hack-lab, quelques minutes après écouter un concert punk et un concert de musique électronique, mais aussi voir une performance chorégraphique féministe pro-sexe du collectif LES PUTES !, s'informer sur les luttes No TAV (opposées à la construction du TGV Lyon-Turin) à travers une brochure, ou sur plusieurs musiciennes arabes rebelles à travers un texte dans le journal du festival, s'essayer aux circuits bending, retrouver des amis, danser dans une caravane « plus petite discothèque du monde », et tout cela, au cours d'une même soirée, dans un « haut lieu » du

patrimoine industriel et un musée qui plus est.

Les premières lignes du journal Avatarium #14 annoncent : « pour sa quatorzième édition, le festival Avatarium s'articule " naturellement " autour du thème de la transmission comme un besoin vital de partager, échanger, contaminer, revendiquer... sans oublier de chicaner ». C'est bien de multiples chicanes que sont invités à prendre les participants à travers la composition de la programmation du festival, bien loin des circuits induits par les lieux dédiés de la métropole culturelle, et c'est à ces différentes expériences que sont conviés les participants. Ces expériences ont des effets de contamination, au sein du festival – la visite de la galerie souterraine reconstituée ne sera pas sans effet sur l'écoute quelques minutes plus tard dans l'ancienne chaufferie de la Mine des Muckcrakers, groupe issu du milieu ouvrier lorrain, projetant sur scène des images de manifestations ouvrières contemporaines ; la performance féministe ouvrant la soirée continuera de résonner dans les têtes et les corps des participants et viendra sans doute renforcer la vigilance collective pendant les concerts à l'égard des pratiques sexistes –, mais ces effets de contamination entre les expériences se poursuivront aussi au-delà du festival, après, dans d'autres espaces.

Et cette logique de composition et de contamination vaut aussi pour décrire l'activité de Grrrnd Zero :

> « C'est vrai qu'à l'intérieur du collectif, il y a toujours eu une sorte d'éclectisme des genres, même si on reste principalement dans les musiques DIY, c'est quand même le principe, des gens qui créént de la musique à la base, c'est une sorte de manière de relier l'esthétique à la politique, on ne veut pas des produits des labels musicaux, les dispositifs SMAC (...) C'est vrai qu'il y a des gens qui vont être plus dans le métal, d'autres plus dans des musiques bizarres, expérimentales, d'autres plus dans les musiques pop, d'autres les musiques électroniques. Donc déjà, ça fait qu'il y a un assemblage. Et il y a ce truc qui était vachement bien pensé dès le départ et que moi je trouve vraiment bien, c'est que t'as au moins la moitié de la programmation qui est ouverte à des gens qui ne sont pas actifs sur le lieu. Et ça a toujours été comme ça. Moi je dirais qu'il y a au moins la moitié des concerts qui sont proposés par des gens qui ne viennent pas aux réunions, il y a vraiment ce truc d'accepter les propositions venant de l'extérieur. Et ça, ça rajoute en fait à l'ouverture. Soit des choses que les gens n'auraient pas pris le temps de programmer parce qu'ils n'ont pas l'omniscience en manière de programmation, soit des choses qu'on aurait même pas faites et qu'on a accepté pour d'autres raisons. (…)
>
> Il y a une hybridation à Grrrnd Zero qui énerve plein de gens. Parce que quand t'es trop habitué à ne traîner qu'avec ta petite communauté, ben ça énerve des gens parce que c'est vrai qu'y a un mélange de gens, des gens qui sont snobes, d'autres qui sont méga crust, méga

> punk, d'autres qui sont plutôt branchés et qui ne savent pas trop pourquoi ils sont là au départ, qui sont plutôt venus voir un concert qu'autre chose, des gens paumés... Et en fait ce qui est drôle c'est que ça ne satisfait personne, ça me fait rire ». (...)
>
> C'est ça qui est assez joyeux à Grrrnd Zero, c'est qu'il y a clairement des erreurs de casting, enfin la prog est illisible, c'est-à-dire qu'un jour tu as un truc qui serait presque susceptible d'être mis en page par le *Petit Bulletin* et le lendemain tu as un concert de crust en fait. Et y a des gens qui ne vont pas forcément capter ça, et qui vont voir la salle, ah ça a l'air pas mal. Ils vont voir la prog, ils n'ont pas pu venir hier, ils vont venir ce soir, et ils vont se retrouver avec un concert de Hard core, avec des gars qui sont tous habillés pareil. Moi ça me fait marrer, je trouve ça bien parce qu'y a plein d'erreurs qui se passent comme ça, des trucs qui ne devraient pas arriver. (…) » [Entretien avec un membre de Grrrnd Zero, septembre 2013]

L'« éclectisme des genres » musicaux caractérise Grrrnd Zero : les membres du collectifs ont des goûts et des connaissances variés de la musique, et d'emblée la programmation a été ouverte à des personnes, collectifs, associations extérieurs ; en outre, Grrrnd Zero est tout à la fois lieu de concert et lieu de répétition-atelier pour différentes activités (musique, couture, vidéo, etc.). Si la « programmation est illisible », c'est qu'elle brouille les règles d'autres lieux culturels qui vont s'inscrire dans un registre particulier (tel les « musiques actuelles » pour les SMAC), ou pour le moins privilégier un univers musical et donc un public particulier. De cet éclectisme des genres résulte un « mélange des gens ». Le membre de Grrrnd Zero cité revient sur l'expérience du collectif : sa réflexion sur les « erreurs de casting » lui permet de penser la dynamique de composition que permet le lieu : dynamique inouïe avec des « trucs qui ne devraient pas arriver » dans un champ culturel effectivement structuré autour de styles, de publics circonscrits et d'ambiances associées. Si Grrrnd Zero peut être un lieu *commun,* c'est donc sans doute parce qu'il n'est pas un lieu *propre,* c'est-à-dire un lieu que tel ou tel groupe affinitaire ou tel ou tel public aurait en *propre* : il « ne satisfait personne ».

En outre, cette composition tient au souci qu'ont les collectifs non pas seulement pour les contenus culturels qu'ils proposent mais également pour des domaines relevant du trivial (le ménage, la nourriture, l'usage de l'espace) :

> « De mon expérience à Grrrnd Zero, j'ai l'impression que c'est très important de séparer les espaces, peut être aussi préserver ce truc du quotidien, et tout ce qui ne rentre pas dans ces moments de décharge et de fun, parce que les conflits d'usage, à Grrnd Zero, c'était tout le temps, et c'est normal, (...) des fois le ménage il traîne deux jours (…). » [Entretien avec un membre de Grrrnd Zero, septembre 2013]

Il s'agit ici de prendre en compte les multiples usages du lieu et de séparer pour mieux les vivre les espaces de fêtes et les espaces de la vie quotidienne. Un autre exemple de composition est le souci des membres d'Avataria de prévoir sur le festival de la nourriture végétarienne, cela permet à tout le monde (participants et organisateurs) de se restaurer ; un stand de crustifalafels vegan faits maison est présent chaque année sur le festival.

C'est aussi par composition que sera construit le nouveau lieu de Grrrnd Zero : le public est interpellé dès septembre 2013 non pas comme participant aux futurs concerts mais comme partie prenante au présent de l'aventure. Le projet est de composer avec de nouvelles personnes, et aussi, en deçà des pratiques artistiques éclectiques, avec des pratiques plus ordinaires « un peu plus de choses au quotidien » pour reprendre le membre de Grrrnd Zero cité, notamment « des trucs qui permettent d'acquérir des savoirs-faire » : sont ainsi envisagés un atelier de bricolage, un hack-lab, une cuisine collective, un bistro-resto ouvert en journée, etc.

Cette dynamique de composition, les membres d'Avataria et de Grrrnd Zero y tiennent. La politique sensible que déploient ces collectifs est opératoire en ce qu'elle fait exister de tels lieux, de telles expériences dans l'espace sensible de la métropole et en ce qu'elle touche, se fait sensible pour ceux qui s'y essaient, viennent partager un moment, et se trouvent donc susceptibles de se laisser contaminer voire de contaminer à leur tour d'autres, d'insuffler, de densifier ou de routiniser les pratiques du DIY ailleurs dans la métropole, ouvrant ainsi d'autres brèches. La charge politique de Grrrnd Zero et Avataria se trouve aussi dans cette perspective de contamination, dans cette tentative de constituer non pas *un* mais *du commun.*

2.3. Pratiques contre-culturelles et chaînes de transmissions

Nous l'avons vu, les pratiques DIY sont au cœur de l'activité des collectifs et visent par leurs moyens autant que par leurs fins à constituer ou à activer des prises sur l'économie, la technique, la ville. Dans ce troisième temps, nous souhaiterions faire la proposition suivante : une autre des prises à laquelle les collectifs travaillent concerne l'histoire et la localité. C'est là au cœur d'une autre question propre à la constitution des métropoles que ces collectifs se situent en s'inscrivant dans d'anciens lieux industriels : celle de leur patrimonialisation. En décalage avec les « mots d'ordres » et les injonctions institutionnelles à la valorisation patrimoniale institutionnelle des métropoles de Lyon et St-Étienne, les collectifs envisagent la valorisation des bâtis qu'ils

occupent dans la mise au présent de leur usage, en correspondance avec les activités qui s'y déroulent[101]. Deux verbes à l'infinitif, énoncés ensemble, décrivent bien le genre de geste accompli par les collectifs quant à la patrimonialisation des espaces industriels : *actualiser* et *problématiser*. Dans le premier mouvement, il s'agit de considérer les entités patrimoniales moins comme des entités à préserver, à protéger ou sauvegarder, mais bien plutôt comme des réservoirs de forces pour le présent et l'à venir. Dans le second mouvement, il s'agit non pas de s'accorder d'emblée sur leur valeur patrimoniale et la défendre ensuite publiquement, mais de la soumettre en permanence à la question, de présenter publiquement le problème jamais définitivement résolu de ce qui doit ou non, dans le patrimoine, être mis en valeur.

Si l'activité des deux collectifs Avataria et Grrrnd Zero prend principalement place dans d'anciens lieux d'activités industrielles, c'est toutefois de manière très différente. Dans un cas, celui de Grrrnd Zero, les lieux occupés ont été abandonnés, désaffectés, et il s'agit pour le collectif de les réaffecter tout autrement. En ce sens, Grrrnd Zero pourrait s'inscrire dans une voie déjà bien empruntée en France et en Europe et largement documentée par les chercheurs en sciences sociales à l'heure de la reconversion des lieux industriels en « friches », quoique l'avenir du collectif sur le futur site de Bolhen reste très largement indéterminé.

Dans l'autre cas, le festival Avatarium, sur lequel nous nous attarderons davantage dans cette partie, les lieux occupés (le temps de cet événement) ont eux aussi été désaffectés – le site du Puits Couriot a été fermé à l'exploitation en 1973 – mais ils ont déjà fait l'objet d'une reconversion « patrimoniale », tel qu'en témoignent la création du Musée de la Mine en 1991, la réhabilitation de l'ensemble du site requalifié en « Monument historique » et plus récemment le réaménagement du site en « parc/musée ». C'est au cœur de ce processus de muséification et de patrimonialisation d'un site dont le caractère « exceptionnel » ne cesse d'être souligné par les pouvoirs publics, qu'Avataria a décidé depuis plusieurs années de penser son festival, soit dans un des lieux phares de la métropole[102].

Nous nous attacherons dans cette troisième partie à décrire et analyser ce qui se joue là, non pas

101 A la suite de l'ethnologue Jean-Louis Tornatore, nous nous intéressons à un « patrimoine en action », soit à la question de son actualisation, au fait qu'il soit toujours pour lui « le signe ou la réponse à un problème » : « La conséquence méthodologique à tirer [de la mobilisation massive de la transmission comme un mot d'ordre, une injonction performative] est, me semble-t-il, de se situer dans la perspective du "patrimoine en action" et d'observer le travail sur les valeurs qui font la valeur patrimoniale dont sont dotées des entités : l'établissement de la valeur, au moyen de procédures de sélection, de mise en conformité et de la bien nommée "mise en valeur", est une étape cruciale, mais elle ne doit pas cacher la nécessité de son actualisation, qui est un travail de tous les jours. Le point focal de la valeur patrimoniale n'est pas tant son attribution que son actualité, le fait qu'elle soit (toujours) le signe ou la réponse à un problème. C'est par cette actualité que la circulation et la transmission d'un bien sont réalisées. » cf. J-L. Tornatore, « L'esprit du patrimoine », Revue *Terrain* « Transmettre », n°55, 2010, p. 108.

102 D'autres associations porteuses de projets culturels avaient déjà investis le Musée de la Mine dans les années 1990-2000, par exemple Toto n'aime pas la soupe qui a organisé sur le site pendant plusieurs années le Festival des Musiques innovatrices.

dans un lieu resté vacant à réinvestir (voire à reconquérir), mais dans un lieu déjà pleinement investi et avec lequel il s'agit de penser et de composer, de *faire avec.* Nous prendrons pour cela très au sérieux la charge que ce lieu confère au festival mais aussi inversement ce que ce festival fait au lieu. Si la question du lieu du festival est importante pour le collectif, qui comme on l'a dit refuse d'utiliser des scènes dédiées, et si depuis quelques années, le Musée de la Mine s'est imposé comme le lieu du festival et se trouve tenu par tous les membres comme le bon lieu, qu'est ce que cela signifie ? Qu'est-ce que ce lieu rend possible ?

Le festival Avatarium ne se construit pas contre la logique de patrimonialisation engagé par la Ville de St-Étienne – en s'inscrivant sur ce site, il s'y trouve intimement lié –, mais se construit à revers. Comment s'agit-il de recréer des prises sur l'histoire et la localité, en produisant de nouveaux agencements, de nouvelles circulations ? Nous montrerons comment le festival Avatarium se réapproprie, pour mieux la *profaner*[103], une question dont ils pourraient bien être dépossédés, celle de la transmission. Finalement, la question de la transmission (entre des usages, des espaces, des temporalités) traverse de part en part l'activité de ces deux collectifs, Avataria et Grrrnd Zero, et la charge éthique, esthétique et politique de leurs activités s'y trouve intimement liée.

Si l'on a pu rendre compte précédemment (2.1.) du décrochage opéré par le collectif Avataria vis-à-vis des lieux culturels institutionnels dédiés, si nous avons pu ensuite faire émerger les tenants d'une critique immanente de l'économie et des politiques urbaines déployées à même la pratique au sein du festival (2.2), ce troisième temps de l'analyse doit nous permettre de mettre au jour un autre décrochage, sous la forme là encore d'une *critique en prises*, déployée à même la pratique (musicale, culturelle, artistique, historique, ordinaire), mais cette fois-ci liée à l'activité de patrimonialisation.

2.3.1. Se situer au cœur des enjeux de patrimonialisation : le patrimoine comme ressort essentiel de la métropolisation de St-Etienne

Les nombreuses recherches effectuées depuis une trentaine d'années dans le domaine de la patrimonialisation ont montré que tout « objet patrimoine » fait l'objet d'un *travail* dont on peut

103L'usage du terme, nous y avons déjà fait référence, doit être rapporté à la définition qu'en donne Giorgio Agamben dans son ouvrage : *Profanations*, Paris, Rivages, 2006 : « Profaner c'est restituer à l'usage commun ce qui a été séparé dans la sphère du sacré ».

reparcourir les chaînes de fabrication et les ressorts[104]. Dans cette perspective, il s'agira de montrer ici l'importance que revêtent ces processus dans la construction d'une métropole au regard des enjeux contemporains d'attractivité et de compétitivité des villes. Nous montrerons ensuite qu'en s'inscrivant au sein du Musée de la Mine, c'est au cœur de ces enjeux que le festival se construit.

Le festival Avatarium, en s'installant depuis 2003 sur le site du Puits Courriot, vient s'inscrire au cœur d'une des opérations constituante pour la métropole de St-Étienne à savoir la patrimonialisation d'un passé minier et industriel très fort. La création en 1991 du Musée de la Mine aux côtés des deux autres grands musées (le Musée d'Art Moderne et le Musée d'Art et d'Industrie[105]), le réaménagement de l'ensemble du site du Puits Couriot en 2013 comme de celui des usines ManuFrance et GIAT (site entre autre dédié à la Cité du Design à partir de 2009 et à sa biennale), participent d'une vaste opération de valorisation du patrimoine qui ne manque pas d'échapper aux organisateurs du festival Avatarium. Classé Monument historique en janvier 2011, le Puits Couriot est présenté par la Ville de St-Étienne comme « un exceptionnel ensemble patrimonial et muséographique, à deux pas du centre-ville »[106]. A l'initiative des ingénieurs et

104Dans un article de la revue *Civilisations* (vol.61/1), Julien Bondaz, Cyril Isnart et Anaïs Leblon rendent compte de ce grand paradigme qui traverse les études consacrées aux usages sociaux du patrimoine d'une manière particulièrement intéressante pour nous : « Parler du patrimoine revient à parler non seulement de choses (édifices, monuments, œuvres d'art, biens immatériels, paysages ou animaux), mais également d'une certaine manière de traiter, d'entretenir et de se représenter ces objets que l'on qualifie de patrimoniaux (Tornatore 2010). Plus généralement, cela revient à saisir l'acte de conserver pour transmettre, et dans cette perspective, « 'patrimoine' ce n'est pas un nom, c'est un verbe » (Harvey 2001). […] L'étude de […] la « chaîne patrimoniale » (Heinich 2009), qui permet de transférer un objet ou une pratique de son cadre habituel au monde de la conservation et de l'animation culturelle, donne accès non seulement aux représentations et aux valeurs sociales et collectives qui fondent les pratiques patrimoniales, mais également aux processus matériels qui façonnent et donnent corps et consistance à ces représentations. […] Ces analyses montrent *in fine* que les patrimonialisations forment des processus complexes de sélection et de requalification, mettant en jeu des valeurs plus ou moins partagées, reconnues et établies au fil du temps. Pour qu'une chose devienne du patrimoine, des opérations juridiques, technologiques et symboliques sont nécessaires, des processus affectifs et cognitifs doivent être mis en place qui ne vont jamais de soi, et le résultat espéré, la transmission, demande une mise à jour constante. »Cf. Julien Bondaz, Cyril Isnart et Anaïs Leblon « Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine », in *Civilisations*, vol. 61 n°1, 2012, pp. 9-10 ; citant : Jean-Louis Tornatore, *L'invention de la Lorraine industrielle. Quêtes de reconnaissance,politiques de la mémoire,* Paris, Editions Riveneuve, 2010 ; David C. Harvey, « Heritage Pasts and Heritage Presents : temporality, meaning and the scope of heritage studies », *International Journal of Heritage Studies* 7 (4), 2001, pp.319-338 ; Nathalie Heinich, *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère,* Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

105Comme le Musée d'Art Moderne (créé en 1987), le Musée de la Mine de St-Étienne émane au départ du Musée d'Art et d'Industrie, initialement conçu en 1889 comme « une véritable arme économique, à la fois lieu de conservation de collections de Beaux-Arts, de rubanerie et d'armurerie et lieu de formation et d'émulation pour les artistes stéphanois, dessinateurs de rubans et graveurs d'armes, issus de l'École Régionale des Arts Industriels. » (cf.site internet : http://www.musee-art-industrie.saint-etienne.fr/decouvrir/musee/a-decouverte-dun-musee-aux-racines-de-design). Les collections étant devenues trop importantes, elles sont réparties à la fin des années 80 dans ces deux autres musées.

106Cf. Site Internet de la Ville sur la page « Puits Couriot/parc musée de la mine » : http://www.saint-etienne.fr/culture/puits-couriot-parc-musee-minedu)

contre-maîtres ayant travaillé sur le site, la création du musée, au lieu du puits d'extraction, va constituer le début d'un vaste processus de patrimonialisation des bâtiments, en opérant la conversion et la continuité entre la fin de l'exploitation du bassin houiller de la Loire et le début de l'exploitation culturelle d'un passé minier à transformer en histoire commune. Mais, dans le cas du Puits Couriot et comme le signale Michel Peroni, il s'agit moins d'une « entrée de la mine au musée que d'une entrée du musée à la mine, une muséification du site même ». Il poursuit : « Si cela ne constitue pas le moindre des paradoxes qu'un « musée de site » soit parfaitement déterritorialisé, il ne fait pas de doute que le déni de localité a précisément pu être la condition même de sa réalisation »[107]. Pourtant, la communication de la Ville ne relaie pas le caractère problématique d'une telle installation, le registre discursif qui accompagne le processus est bien plutôt un discours sans nuance de valorisation et de la célébration.

Comme le signale le site internet de la Ville (dans sa rubrique Cadre de vie/ Projet urbain[108]), l'aménagement récent de la zone entourant le chevalement du Puits (en 2013, sur les anciennes plates-formes d'expédition du charbon) est l'occasion de valoriser l'ensemble du site. La présentation du projet insiste sur l'opération sensible engagée et l'alliance nouvelle entre « nature et patrimoine », puisqu'il s'agit de créer un musée qui soit tout à la fois un parc, c'est-à-dire d'intégrer le passé industriel à un espace vert. Le réaménagement du site doit également s'accompagner d'un « élargissement de l'offre patrimoniale » au niveau du musée (de nouveaux espaces ouverts au public : la salle des compresseurs et l'atelier des locomotives, une exposition permanente présentant « les grandes étapes de l'aventure houillère stéphanoise dans l'ancienne chaufferie et la lampisterie », mais aussi « une mise en lumière contemporaine du site »). Cette patrimonialisation du site doit explicitement concourir à la valorisation touristique de la ville, la Ville de St-Étienne ayant récemment obtenu le label « station de tourisme »[109].

La création de la Cité du Design en 2005, inaugurée en 2009 sur la célèbre Manufacture royale d'armes, s'inscrit dans cette même dynamique. A l'occasion de sa candidature au « réseau des villes créatives en Design de l'Unesco », sous le titre « St Étienne ville-laboratoire du design », la Ville de St-Étienne retrace l'histoire qui est supposée faire d'elle une ville digne d'intérêt, et donc constituer une ressource pour l'avenir. La candidature à ce réseau repose, comme cela est indiqué sur le site Internet de la Cité du Design, sur le lien historiquement fondé et propre à ce territoire, entre « Art » et « Industrie », lien qui se veut au cœur du renouvellement économique

107 Michel Peroni, « Ce qui reste de la mine dans la région stéphanoise. La mine faite objet, la mine faite sujet », in A. Bensa ; D. Fabre (dir.), *Une histoire à soi*, Paris, Ed. De la Maison des Sciences et de l'Homme, 2001, p. 256.

108 http://www.saint-etienne.fr/cadre-vie/projet-urbain/parc-musee-couriot

109 Avant le label « station de tourisme » et non sans lien avec lui, la Ville de St-Étienne avait obtenu en 2000 le label « ville d'art et d'industrie » attribué par le Ministère de la Culture et de la Communication. (cf.http://www.saint-etienne.fr/culture/ville-d039art-d039histoire/label-ville-d039art-d039histoire).

et culturel de la ville.

> « Riche d'une histoire liée à la modernité industrielle, terre de créateurs et d'inventeurs, Saint-Étienne est une ville en constante mutation animée par une dynamique liant l'art et l'industrie. […] »[110]

Et le design, comme l'indique l'extrait suivant, doit permettre de prolonger, comme tout naturellement, ce lien historique.

> « Grâce à des initiatives concrètes telles que la création de la cité du Design et la Biennale Internationale Design, Saint-Étienne a adopté le design comme agent de transformation urbaine et comme levier de développement économique. S'appuyant sur la créativité de son territoire, sur l'engagement du secteur public et industriel, la ville se réinvente en entraînant son important tissu de petites et moyennes entreprises vers l'innovation et en améliorant, grâce au design, la qualité du cadre de vie de ses citoyens. »[111]

L'opération de conversion de la manufacture d'armes en manufacture de design doit pouvoir, en même temps qu'elle place la ville de St-Etienne en pointe sur ce dernier domaine, pacifier une histoire ancienne et complexe : le design devient alors non seulement un facteur de valorisation du passé manufacturié (auquel on a préalablement et littéralement ôté les armes !) mais aussi un « agent de transformation » de l'urbain dans son ensemble, un agent de requalification de son identité profonde : le Musée des Arts et de l'Industrie de St-Etienne se présente désormais comme « un musée aux racines du design » ; plus loin, le site de l'Office de tourisme présente le design comme « fai[sant] partie de l'ADN de St-Étienne »[112].

La candidature de St-Étienne dans le réseau des « villes créatives de l'Unesco » s'inscrit explicitement, comme le rappelle l'introduction du dossier, dans « la conjoncture des enjeux planétaires liés à la mondialisation et aux crises environnementales mais également des enjeux d'attractivité et de concurrence des villes entre elles », nous pourrions ajouter des régions entre elles[113]. Et de poursuivre dans ce contexte sur la nécessaire singularisation des villes : « [les villes] sont également devenues des lieux recherchés pour leur caractère singulier et leur

110 Extrait de la candidature de St-Étienne au concours des « villes créatives » de l'UNESCO, « St-Étienne ville-laboratoire du design », p. 4. http://www.citedudesign.com/doc_root/2012/unesco/50efdcb0a4904_unesco%20texte.pdf

111 Site internet de la Cité du design consulté le 11 décembre 2013 : http://www.citedudesign.com/fr/international / 010812-saint-etienne-ville-unesco-de-design

112 Cf. http://saint-etiennetourisme.com/fr/a-voir-a-faire/saint-etienne-cote-ville/

113 La Région est également engagée dans ce processus : « *Design dans la cité* compte parmi sept grands projets rhônalpins. Il a pour objectif de consolider l'engagement réciproque de Saint-Étienne Métropole, de la Ville de Saint-Étienne, de la cité du Design et de la région Rhône-Alpes, pour faire du design un enjeu de redynamisation de la ville et de l'agglomération de Saint-Étienne, territoire de référence en la matière. » « St-Etienne Ville-laboratoire du design », p. 6.

identité, pour la qualité des paysages urbains tout comme pour l'effervescence de leur culture »[114].

Appellations, concours, labels semblent tous pointer dans la même direction : l'amélioration de l'attractivité de la métropole de St-Étienne, pour les entreprises, le tourisme et les habitants. La patrimonialisation du passé minier et industriel s'inscrit pleinement dans cette même dynamique : elle apparaît bien comme un ressort de la valorisation et de la singularisation de St-Etienne susceptible d'améliorer sa compétitivité, son image de marque et son attractivité vis-à-vis des autres villes et investisseurs potentiels. Et l'on peut dire que l'introduction relativement récente du design à St-Etienne (provenant à l'origine de la création dans le département design de l'école régionale des beaux arts de St-Étienne en 1989 du premier « troisième cycle » français intitulé *Design et Recherche*) constitue la stratégie majeure sur laquelle la ville de St-Étienne prétend aujourd'hui au rang de métropole.

Le design comme identité reconstruite à partir du passé manufacturié de St-Etienne nous semble ne pas seulement proposer une stratégie de marketing urbain renouvelée et rafraîchie, mais une intervention de nature sensible sur les usages de la ville et l'infrastructure urbaine. En opérant sur la texture des dispositifs urbains, sur l'ambiance générale de la ville, le design se propose d'en modifier la tessiture et la densité. Surtout il tend, depuis les lieux de sa diffusion dans la ville, à imposer sa marque partout, à étendre sa conversion des anciens sites industriels à l'ensemble de la disposition urbanistique de la ville. Le pari de la valorisation économique de la métropole stéphanoise tient ainsi de manière intime à la transformation effective de ses usages présents par le design tout autant qu'à celle de la mémoire de ses usages passés.

Mais ce que nous souhaiterions à présent montrer, c'est comment le collectif Avataria ne fait pas face à ce processus mais tente plutôt d'en subvertir les effets, comment il se positionne *à revers* plutôt qu'*en contre*.

2.3.2. A revers de la valorisation : rendre le passé toujours vivant

Avant de nous pencher plus avant sur les scènes créées par le festival Avatarium (2.3.3), nous souhaiterions nous arrêter un instant sur l'arrivée du collectif Avataria au musée et le sens qui est mis dans cette prise de lieu particulière.

La politique de patrimonialisation engagée par la Ville de St-Étienne sur les sites du Puits Couriot et de la Manufacture d'Armes de St-Étienne, ne fait pas à proprement parlé l'objet d'une critique de la part des membres d'Avataria, d'une dénonciation, au sens où il s'agirait d'en dévoiler les visées cachées. Certains au contraire reconnaissent même le souci de la Ville de

114« St-Etienne Ville-laboratoire du design », p. 5.

« préserver » certains monuments, ou encore de revaloriser certains espaces jusqu'à présent délaissés. Les membres d'Avataria n'hésitent pas en ce sens à reconnaître les qualités du nouveau parc urbain aménagé au pied du crassier dans ce qu'elles ont de plus triviales : pouvoir marcher, faire du vélo, se promener avec une poussette, etc.

Ce qui pour autant est questionné, par leur activité, c'est d'une part la distance produite par la « mise en valeur » du bâti ou du site avec le passé qu'il est supposé représenter de manière « emblématique » ; d'autre part le savoir produit sur ce passé (ce qui a été décidé d'en retenir, quelles voix, pour quelle histoire, pour quel présent...). Au cours d'un des entretiens mené avec les membres du collectif, l'un d'entre eux pointe cet écart entre ce que l'on donne à voir des bâtiments ou lieux rendus « grandioses » à St-Étienne, et « ce qui s'y est passé » :

> « St-Étienne a tendance justement à… comment, alors ça c'est mon point de vue, je me trompe peut-être, a tendance à valoriser ce patrimoine-là mais en parlant très peu de ce qui s'est passé à cette époque. On fait une cité du Design, on a une biennale du Design, etc.? donc c'est des lieux qui sont beaux, certes, mais on met en avant ces lieux-là, certes assez grandioses et qui se prêtent bien à une cité du Design tout ça, mais on parle peu du passé (ManuFrance et GIAT). […] Et puis on a quand même ce musée de la mine qui existe à St-Étienne et comme je l'ai dit avant, on parle de plein de choses, mais pas beaucoup des questions occultées : des femmes, de l'immigration et tout ça... » [extrait d'entretien avec des membres d'Avataria]

Comme on le montrera, tout l'enjeu du festival consiste à peupler cet écart. Leur inscription sur ce site patrimonialisé est avant tout pensée comme une manière de faire vivre ce lieu, là où la mise en musée court toujours le risque d'en faire « un lieu mort ou pour le moins obsolète ». Refaire vivre un lieu auquel on aurait ôté la vie, le réchauffer là où l'opération serait plutôt celle d'un refroidissement rapide. Comme le défend ce court texte extrait du journal produit à l'occasion de l'édition #12 du festival, l'enjeu consiste pour le collectif à le « faire revivre le temps de concerts, de projections, de conférences ». On verra là comment l'ambiance d'un concert, le vif des situations évoquées lors des conférences en sont autant de moyens.

> « POURQUOI UN FESTIVAL DE MUSIQUE (MAIS PAS SEULEMENT) DANS UN MUSEE ? AVATARIUM#12 / DU 13 AU 16 AVRIL 2011 / ST-ETIENNE
>
> Le Musée de la Mine, comme témoignage d'une époque à jamais révolue (Fermeture du Puits Couriot en 1973) ne peut, et ne doit pas se satisfaire de cet unique statut. Lieu chargé d'Histoire, il ne peut être considéré uniquement comme tel, car cela en ferait un lieu mort, ou pour le moins obsolète ; que la culture dans sa pratique relève le défi de faire revivre le temps de concerts, de projections et de conférences cet endroit particulier est bon signe, la jeunesse ne se désintéresse pas du passé, car cela lui permet de découvrir l'Histoire des ouvriers, des ouvrières et leurs luttes incessantes pour un avenir meilleur, de prendre en

compte toutes les solidarités qui existaient alors, comme une invitation à dépasser cet individualisme résultat d'un capitalisme et d'une mondialisation destructeurs des sociétés. Car à l'heure des tentatives de révolutions populaires dans les pays arabes, qui sont comme une indication de changement pour nos sociétés occidentales sclérosées, il devient urgent de suivre leur exemple. [...]

Et oublier ce pourquoi il est écouté : participer au réveil des consciences et fournir les armes du changement de société, ouvrir l'esprit aux autres cultures... et non pas distraire le bon peuple pour qu'il oublie les conditions de plus en plus déplorables de son (in)existence et sa triste condition de cochon de payeur, de consommateur effréné.

Car ici et là se développent des pratiques musicales non préfabriquées, multiples, faites de bruits et de fureur, loin, très loin des postures postmodernes d'une musique figée et spectaculaire. »

Les pratiques musicales, ateliers, conférences, performances, visites du musée, sont prises comme autant d'occasions d'activer la puissance propre du lieu. Les pratiques musicales sont présentées comme étant « multiples » et « non préfabriquées », à l'image de la vie des ouvriers et ouvrières, des mineurs, ou à l'image des liens à tirer entre passé, présent et futur. Infinis. Pluriels. On le comprend, prendre le Musée de la Mine pour lieu depuis lequel construire la cohérence du festival (ce qui ne veut pas dire pour centre) engage ainsi à démultiplier les échelles de l'histoire et de la localité[115], à faire rhizome et faire sauter les verrous entre passé et présent, plus loin, à ordinariser la transmission. La localisation du festival au Musée de la Mine est en ce sens un ancrage (il constitue pour le collectif aussi un « haut lieu »[116]) depuis lequel construire de nouvelles circulations, de nouvelles formes de transmission d'une histoire inachevée, donc à reprendre sans cesse.

« Musiques radicales, bruits, mouvements, projection/conférence sur les mineurs immigrés, informatique libre... le tout au Musée de la Mine. A ceux qui ironiseront sur le paradoxe, nous nous contenterons de rappeler que notre [gaga]rage ne s'est jamais contentée et ne se contentera jamais d'espaces dédiés... Ce lieu est pour nous une évidence et le faire découvrir c'est le faire vivre et vibrer... Nos [contre] cultures doivent vivre ici, car, ICI, le cri de l'artiste entre en résonance avec toutes ces vies de labeur... comme une vision de ce que nous sommes, un aperçu des choses auxquelles nous aimerions croire.

Aussi, à l'heure des devoirs de mémoire, nous dédions ce festival Avatarium 2008 à tous

115 Nous reprenons l'expression à Michel Peroni, qu'il développe dans son article sur la diversité des formes d'action patrimoniale ayant pour « objet » le passé minier de la région stéphanoise. Cf. Peroni, *Op. Cit.* p. 258.

116 « Nous voila enfin au cœur de la cité, au plus profond de ses racines, aux pieds du puits de la mine COURIOT!!! Les images, les sons, les réflexions et l'atmosphère que nous tentons de faire vivre chaque année vont enfin pouvoir atteindre toute leur puissance émotionnelle et imposer leur authenticité. Nous allons ériger une Yourte au pied du puits et tenter de nous "élever" au cœur d'un endroit ou tant de nos anciens sont aller "au fond"... » [Présentation festival Avatarium #5, 2004]

ceux qui courbent l'échine sous le mouvement perpétuel de leurs luttes et créations car ils sont aujourd'hui nos mineurs du Fond. » [Présentation festival Avatarium #9, 2008]

« 10 ans sous la bannière Mad's Co... suivis de 10 ans sous celle d'AVATARIA. 20 ans à creuser, toujours creuser jusqu'à naturellement nous retrouver aux pieds de la Mine... Continuellement chercher des idées, provoquer des rencontres, faire vivre les contre-cultures, engendrer réflexions et discussions, grimper aux crassiers pour hurler dans nos mégaphones et faire retentir au loin le bruit de nos musiques et de ce en quoi nous croyons... Se mélanger, se dissoudre pour mieux se recomposer plus forts et plus ouverts... » [Présentation festival Avatarium #10, 2009]

Mais leur légitimité à s'inscrire à leur tour dans ces « lieux chargés d'histoire » est loin d'être évidente pour ceux, ex-ingénieurs et contre-maîtres, qui sont à l'initiative de ce musée et en sont les gardiens : l'association des Amis du Musée de la Mine. Ceux-ci s'opposent d'abord à l'organisation du festival sur le site. C'est le soutien du conservateur du musée, bien qu'ayant lui même exprimé ses réticences, qui parviendra à faire la différence, au bout de trois ans de demandes et d'observations, et ce, bien que le musée prête ses locaux en d'autres occasions (il ne s'agissait pas là d'une dérogation pour le festival). Mais l'arrivée du festival semble mettre à tel point le lieu en péril pour eux que l'un d'eux va jusqu'à menacer le conservateur, et les élus pris à parti, de sauter du chevalement si le festival a lieu. Cet épisode, raconté non sans humour par l'un des membres du collectif, leur donne l'occasion d'insister sur la confiance et le soutien du conservateur acquise avec le temps à leur égard, à force d'avoir manifesté à leur tour le souci du lieu.

« A : ils supportaient très difficilement le fait qu'une association comme nous occupe le musée, sous prétexte qu'on pouvait détériorer l'image du musée, qu'on pouvait abîmer le lieu tout ça, que ce musée il représente une histoire de la ville […] Cette association n'avait pas trop envie de nous voir arriver quoi. C'était tellement tendu qu'il y a un gars qui s'était mis sur le chevalement et qui menaçait de sauter parce que il disait : "si le festival a lieu, moi je saute du chevalement". Bon, il n'a jamais sauté.

V : oui enfin, il y a quand même les pompiers qui sont venus avec la grande échelle.
A : avec sa fille qui était en dessous
V : il a fait venir, il a fait se déplacer les élus de la mairie, donc du coup c'était assez…
A : parce qu'il ne voulait pas qu'on soit là-bas. […] La première année, je pense qu'il [le conservateur] était très présent pour voir comment on bossait et tout ça. Et voilà quoi, il a vu qu'on ne pissait pas partout et qu'on vomissait pas… Mais on fait gaffe à ça quand même. On met des écriteaux partout en disant : attention, respectez la mémoire de ce lieu.

V : tous les débordements, c'est nous qui les nettoyons.
A : oui voilà, (…) on fait en sorte de laisser le lieu clean et du coup je pense que voilà, c'est ce qui fait que le conservateur en question n'est pas frileux et voilà aujourd'hui il a confiance en nous, c'est clair…
V : carrément
A : il est… il est plutôt cool avec nous sur le fait de nous filer le lieu. Sachant que le lieu nous est donné gratuitement, le musée, on ne paie pas le lieu quoi. Et lui, en plus de ça, il paie ses agents, pour qu'ils restent tard les soirs. Donc ça lui coûte un peu, bon pas très cher, mais ça lui coûte un peu »

Nous espérons commencer à le donner à voir, tout l'intérêt de la position d'Avatarium tient à ce que le festival se situe sur les lieux même où se pose le problème de l'héritage du patrimoine industriel stéphanois. Depuis là, c'est-à-dire depuis le concernement direct qu'induit une telle posture, un questionnement peut commencer à s'élaborer et à être partagé. Car les participants au festival ne sont pas conviés pour contempler la valeur des objets patrimoniaux, ils le sont bien pour poursuivre le questionnement, pour participer à l'actualiser, pour multiplier encore les formulations interrogatives possibles. Nous allons donc maintenant entrer plus franchement dans le vif du sujet, en nous arrêtant sur la manière dont le collectif s'y prend pour poser ces questions, pour mener ou inviter à mener de nouvelles enquêtes, à emprunter des trajectoires inédites dans le musée et dans l'histoire de la mine.

2.3.3. Reprendre prises sur la transmission

Comme on l'a vu, le festival, au fil de ses éditions successives, met ses participants en contact avec des thématiques qui pour beaucoup semblent directement entrer en résonance avec le lieu : l'édition #5 du festival prend pour thème « Travail et machines », l'édition #13 est présentée sous le titre « Working class heroes », l'édition #14 sous le titre « Transmissions ». Nous nous proposons maintenant, à la suite de ce que nous avons dit précédemment sur la manière dont le festival proposait un usage commun des pratiques électroniques et numériques (cf. 2.2.4), de montrer comment il contribue également à *redonner des prises* sur le patrimoine industriel stéphanois. L'un des moyens que nous avons identifié, et sur lequel nous nous attarderons dans un premier temps, consiste à réintroduire des aspérités, du trouble, dans cette opération qu'est la patrimonialisation, là où dans la communication de la Ville elle semble bien huilée, lissée et maîtrisée. Cela consiste pour Avataria à relancer l'enquête historique, à la pluraliser, que ce soit par les textes produits à l'occasion des festivals, les conférences, les performances, concerts, ou

la visite organisée à cette occasion dans le musée[117]. Le deuxième temps de cette partie sera consacré plus particulièrement à suivre les nouvelles circulations et nouveaux *communs* produits au cours de ces incessantes enquêtes. Nous parlons ici d'enquêtes au sens de la philosophie pragmatiste : se mettre en enquête, c'est dans le cours ordinaire de l'existence, face à des situations troubles qui concernant toutes les sphères de la vie, se confronter à des perplexités, chercher à tâtons à comprendre ce qui se passe ou ce qui s'est passé, faire le tour des choses[118]. Notre proposition consiste donc à montrer Avataria immergé dans des enquêtes (autant éthiques, qu'esthétiques et politiques), qui donnent une place centrale à la question ou au problème de la transmission.

L'une des manières de rendre vivant le passé, comme se donne pour objectif le festival, tient pour les membres d'Avataria à ne pas le figer, à ne pas en donner une version unique et définitive, mais au contraire à l'ouvrir. La présentation de la performance d'André Peyrache dans le journal de l'édition #13 donne bien à voir cela.

> « "La mine" n'existe pas, tel est notre propos, elle est une construction sociale qui aujourd'hui fait mythe, nous préférons dire "les mines" et ainsi ouvrir sur des mondes singuliers qui se construisent par l'expérience à la tâche. N'oublions pas que nous parlons à partir d'une reconstruction, de, et par la mémoire des hommes, notre regard n'est qu'un point de vue, une analyse, un parti pris, ne chercher aucune vérité, nous pensons qu'il n'en existe pas.
>
> Le langage des mines, dans le discours "des anciens", est souvent complexe, spécialisé, il vient d'ailleurs, il rhizome du fond, de manière quelques fois difficiles pour les hommes et les femmes du jour qui n'ont pas vécu cette individuation-là. Notre travail essaie de rendre compte de la complexité de ces mondes, c'est ainsi que nous mettons en place un voyage à travers, non pas une familiarité de connaissance sur "la mine", mais une étrangeté de celle-ci. »

117Notons que cette question est aussi présente à Lyon au travers de la critique de la « muséification de la ville », et de ses atteintes notamment à la mémoire ouvrière et aux sociabilités populaires, à la possibilité d'y habiter "à l'ordinaire". Dénonciation des journées du patrimoine qui invisibilisent "ceux qui ont construit les édifices visités" [tract de la CNT du bâtiment], dénonciation de la touristification de la Croix-Rousse impliquant (outre l'atteinte à la mémoire vive du lieu) une aseptisation de l'environnement, un renchérissement du coût de la vie, une présence policière accrue. L'article "bienvenue à la Croix-Rousse" du site Rebellyon est illustré par des graffitis et des pochoirs contestant l'occupation touristique du quartier ("tourists go home"). http://rebellyon.info/Bienvenue-a-la-Croix-Rousse-disait.html. Ce registre critique est appuyé par des processus d'enquête *in situ* : des ballades critiques permettant de retracer les contours des quartiers populaires et les restructurations qui les mettent en péril, que ce soit à Lyon ou à St-Étienne.

118Sur ce point, voir John Dewey, *Logique. La théorie de l'enquête,* PUF, 1967 [1938].

2.3.3.1. Réintroduire des aspérités, faire réémerger les conflits et controverses dans le monde minier et industriel : reconduire l'enquête pour en réactualiser les enjeux et s'inspirer

A l'heure où comme on l'a vu, art et industrie semblent faire si bon ménage à St-Étienne, le festival se trouve être une bonne occasion pour faire réémerger toute une somme de détails occultés et de questions trop vite résolues dans l'histoire reconstruite du passé minier. Nous souhaiterions tout particulièrement nous arrêter dans ce premier temps sur la visite du musée proposée à l'occasion du festival, deux soirs de suite, avant le début des concerts. La dynamique du rapport prendra là une tournure particulière, nous proposons une longue plongée dans cette visite, en tant qu'elle est proposée aux participants au festival. Nous avons soulevé plus haut l'importance de cette composition singulière (cf. 2.2.5) et aimerions ici faire percevoir au lecteur sa teneur concrète. La visite dure plus d'une heure, au fil des différentes pièces du musée et de la galerie souterraine reconstituée, et au moment de sortir de la mine, le son des balances se fait entendre. Si nous insistons sur cette visite, c'est aussi que son compte-rendu rend bien compte selon nous de la manière dont le festival se trouve être pour ce guide – travaillant au musée – une bonne occasion de partager autrement son enquête (sur les dangers de la mine, les controverses comme les conflits, les sabotages, les solidarités, tenant ensemble la critique de l'exploitation minière et la valorisation des savoirs-faire et des solidarités entre mineurs) et par là comment le festival tout entier se trouve redéfini par cette restitution d'enquête.

Une autre version du passé minier

L'un des guides prévus pour cette visite, lui-même petit-fils de mineur, n'entend pas en effet s'en tenir à la version habituellement réservée aux visiteurs du musée. Il présente lui-même sa version comme étant quelque peu « subversive », mais aussi « bien informée historiquement », lui-même menant une enquête de type historique sur le passé minier. Il n'hésite pas non plus à remettre en question tout ce qui fait le traitement muséographique du site : « neutralisation », « mise à distance », « mise en exposition » (pour reprendre les catégories proposées par Jean-Louis Tornatore[119]). A mesure que l'on s'enfonce sous terre, dans cette galerie dont il nous rappelle qu'elle est bien reconstituée (à quelques mètres seulement en sous sol, contrairement à ce que la lenteur factice de l'ascenseur laisse à penser), il nous invite à une autre visite, non plus celle consistant à remonter dans le temps et à révéler du même coup l'évolution des techniques d'exploitation dans le sens d'une mécanisation croissante, selon une orientation très techniciste.

119Jean-Louis Tornatore, « Beau comme un haut fourneau. Sur le traitement en monument des restes industriels », *L'Homme*, 2004/2 n° 170, p. 102.

Il remet d'ailleurs en cause le principe même du dispositif muséographique qui remonte le temps pour finir sur une vision plus pittoresque de la mine (avec ses chevaux) ou plus dramatique (les enfants exploités). La visite de notre guide est donc conçue à revers du parcours proposé, non qu'elle en inverse le sens, mais elle propose une histoire controversée. Elle se présente comme autant d'occasions de questionner et de problématiser les techniques, les conditions de travail, les liens avec le contexte social et politique de l'époque, la mise en rapport avec les conditions actuelles de travail...

Le guide insiste d'abord sur le fait que ce ne sont pas des mineurs qui ont conçu le musée, mais d'anciens ingénieurs qui n'avaient pas la connaissance pratique de la réalisation d'un tunnel, comme en témoigne l'erreur faite au moment de monter les cadres supposés soutenir la galerie dans la reconstitution, montés à l'envers. Ils s'en sont aperçus, nous dit-il, quand des mineurs sont venus voir et ont corrigé le tir pour la suite. Il pointe également la collaboration de l'industrie minière « à l'effort de guerre allemand », tout particulièrement sur le site du Puits Couriot. Mais ceci lui donne l'occasion de souligner les nombreuses ruses trouvées pendant la guerre par les mineurs pour ralentir la production : lorsqu'à la chaîne de sortie du charbon (ramenant le charbon du fond de la mine vers le puits) les mineurs soulevaient à peine les agrafes situées sous le tapis, qu'ils repéraient à leur bruit caractéristique, de sorte que ce ne soit pas visible, et qu'au bout d'un moment toute la chaîne finissait par se casser, comme d'elles mêmes (« ça mettait des plombes à être réparé »). Ou quand ils mettaient du « bon » charbon dans les déchets, ce qui expliquerait en partie que les crassiers soient encore chaud aujourd'hui. Le guide explique également que les sabotages étaient largement pratiqués au moment des grèves de mineurs, ce qui explique que la salle des machines (pièce centrale de la mine) ait toujours été interdite aux mineurs. Les compagnies s'enrichissant au moment des grèves en pratiquant des tarifs très élevés, tarifs de pénurie de charbon, le sabotage devait permettre de réellement bloquer la production et de faire plier la compagnie.

Raviver les controverses socio-techniques liées à l'exploitation minière

L'autre élément sur lequel il s'arrête est ce qu'il appelle « la grande arnaque du coup de grisou » soit en réalité, les poussières de charbon rejetés nécessairement par l'extraction dans la mine. Cela a été, nous dit-il, un long combat au sein de la mine et cela commence à devenir un combat mené au sein du musée. Il explique que le coup de grisou a été inventé par les compagnies minières pour ne pas porter la responsabilité des accidents au fond de la mine. La plupart des

accidents ont lieu selon lui suite à une trop forte exploitation : ce sont les poussières de charbon dégagées en trop grand nombre qui, en suspension dans l'air, finissent par s'enflammer et exploser, selon le principe de la poudre à canon. Voilà qui énerve beaucoup notre guide, puisqu'il lui semble fort peu probable que des ingénieurs puissent l'ignorer. Il explique que les coups de grisou sont classés au Ministère de l'Industrie dans les accidents/catastrophes naturels et non dans les accidents industriels, ce qui démontre selon lui « le travail de lobby historique des industriels ». Il note enfin qu'en Angleterre cela a été reconnu très trop, comparativement à la France, où il faudra attendre les années 1990 pour que cette hypothèse soit entendue, même si les ingénieurs continuent pour beaucoup à nier cette possibilité. Ce sont ces mêmes poussières qui, produites par le passage des visiteurs, s'accumulent aussi au fond de la mine. Elles ne sont pas pour lui sans conséquences non plus.

On s'arrête au bas de l'escalier qui mène à la « salle des pendus » pour regarder le crassier derrière nous. Il nous explique qu'il chauffe encore, que le charbon à l'air libre continue de produire une combustion, ce qui fait qu'il n'y a pas de végétation au sommet des crassiers. Il nous invite à observer au sol les taches rouges et jaunes. A la différence de l'image du « poumon vert » auquel nous faisions référence dans la partie précédente, le guide nous fait remarquer que le site est extrêmement pollué, que « nous allons augmenter un peu aujourd'hui notre taux de radioactivité » : « C'est quelque chose qui commence aussi à être reconnu. C'est-à-dire que quand on dit que les centrales à charbon seraient beaucoup moins polluantes que les centrales nucléaires, c'est faux. La Ville est en ce moment en train de décontaminer le site autour du puits. Les salariés du musée voudraient aussi faire prendre des mesures dans le musée pour savoir exactement à quoi ils sont exposés tous les jours. »

La question de la santé des mineurs est également abordée. On arrive à la première scénette, où l'on voit des mineurs creuser dans la roche pour y mettre de l'explosif et faire avancer la galerie. Il nous parle à cette occasion d'une maladie très fréquente chez les mineurs, due à l'inspiration de poussières en grande quantité, maladie qui a elle aussi mis très longtemps à être reconnue en France (contrairement à l'Angleterre). L'enjeu est en partie lié à celui des pensions de reversion pour les veuves, en plus de l'aménagement du travail pour les personnes dont la maladie a été reconnue (qui vont être déplacées sur d'autres postes, pour former d'autres équipes etc.). Il insiste également sur les conséquences de l'inhalation de poussières de charbon sur le système digestif de ces personnes (personne n'en parlait alors que cela touchait tous les mineurs). Il nous parle à cette occasion de son grand-père, atteint de cette maladie. A partir du moment où les compagnies ont eu à reconnaître la maladie et à payer pour soigner leurs ouvriers, elles ont aussi commencé à agir contre. C'est à ce moment-là, nous dit-il, qu'ils ont commencé à placer des bacs remplis d'eau qui se déversent régulièrement pour fixer les poussières au sol, à arroser la

roche avant et après avoir placé les explosifs, etc. Ce sont de petites améliorations nous dit-il, très simples, mais qui ont été apportées ensuite, il a d'abord fallu attendre pour cela que les poussières soient effectivement jugées responsables des explosions.

Le récit des techniques d'exploitation minière enchevêtrées à celles des conditions de travail et de santé des mineurs, présentés ainsi dans la visite, définissent moins la mine comme un emblème que comme un champ de bataille. Ce n'est pas un travail didactique, pédagogique, ni même une opération de dévoilement qu'une telle mise en patrimoine met en œuvre, mais plutôt une opération de restitution du caractère éminemment dissensuel, problématique et controversé de l'industrie minière. Aussi, et au-delà de la seule explicitation des controverses socio-techniques, la colère, qui émerge par moments dans la visite, doit pouvoir accompagner le geste de restitution problématique, en *faisant sentir* combien elles sont encore chaudes et vives.

Tabous et lieux communs

Le guide s'arrête également sur les tabous que la représentation muséographique de la mine occulte : l'alcool – très présent et qui est pour lui une des raisons de la solidarité entre les mineurs –, mais aussi la nudité : compte-tenu de la chaleur, les mineurs travaillaient nus, (ce qui a d'ailleurs empêché les femmes de travailler au fond de la mine). « C'est ce qui fait qu'un décret sera pris pour interdire le travail des femmes au fond de la mine. Alors que la plupart des mines sont fermées, une lutte sera menée visant cette mesure discriminatoire à l'égard des femmes. Ce qui fait qu'aujourd'hui si les mines rouvraient, des femmes pourraient y travailler. Ceci était directement lié à cette nudité des mineurs au fond de la mine ». Il raille à ce sujet les cartons à l'effigie des mineurs que l'on voit un peu partout en saillants sous-vêtements des années 60 : pour lui c'est une manière de mettre à distance, de brouiller la réalité de la mine, sans compter que ce sont des ingénieurs qui ont posés.

Il achoppe aussi sur un des lieux communs que la mise en scène du musée lui semble reconduire, en plus d'y voir là un moyen d'attirer les touristes : le fait d'avoir rebaptisé la salle des lavabos « salle des pendus ». « A St-Étienne, on les a toujours appelé des lavabos. C'est là où les mineurs venaient se laver tous les jours. La salle est ainsi faite avec des chaînes pour suspendre les vêtements pour permettre le nettoyage. Il faut imaginer des milliers de personnes qui passent tous les jours, toutes les nuits. La mine, c'est beaucoup de poussières qui remontent, donc il fallait un système qui permette de nettoyer facilement. » Cette dénomination est aux yeux du guide très problématique : « On ne s'est jamais demandé ce que ça faisait aux anciens mineurs d'appeler cette salle comme ça. C'est vraiment idiot nous dit-il, parce que si on veut expliquer aux enfants par exemple que travailler à la mine ce n'était pas ce qu'on croyait, que les gens étaient relativement bien payés, les conditions pas si mauvaises, parler de "salle des pendus",

c’est vraiment contre productif. »

Il revient sur ce dernier point au moment où nous passons devant une représentation d'enfants au fond de la mine. Le travail des enfants dans la mine est lui aussi tabou nous dit-il, alors que nombre des mineurs qu’il a pu rencontrer dans sa vie et qui ont travaillé jeunes dans la mine, disent s’être mieux formés et avoir accédé à des postes que d’autres n’ont jamais pu atteindre. Il met encore en cause le discours tenu systématiquement aux enfants : « on leur dit qu’ils ont bien de la chance, qu’ils auraient pu travailler à la mine ». Ça l’énerve vraiment. « Comment leur expliquer ensuite que l’on doit nos conditions de travail actuelles aux mineurs… ? »

Ici la visite prend un tour plus connu, en ce qu'elle opère plutôt un dévoilement du masque muséographique, masque pudique sur les sexes des mineurs, masque sur les conditions réelles du travail à la mine. Mais en même temps qu'un dévoilement, la visite prend le parti d'une affirmation vitale, celles des mineurs, de leurs choix de vie, de leur fierté, de l'attachement à leur lieu de travail, soit tout ce qu'il s'agit de ne pas confondre avec un quelconque statut de victime. L'angle choisi est alors celui de la dette, celle envers les luttes menées pour l'amélioration des conditions de vie des travailleurs, au-delà des seuls mineurs, mais dette également à l'endroit de l'activité quotidienne des mineurs, du sens donné à leur travail.

Valoriser les solidarités ouvrières

Plus la visite avance, plus l'on s'éloigne d'une figure de mineur exploité, privé de liberté, entièrement dominé par ses conditions de travail. Notre guide insiste sur tous les éléments qui peuvent aller à l'encontre de cette figure, au premier rang desquels (et il en est question à plusieurs reprises au cours de la visite) toutes les pratiques de solidarité quotidienne existant entre les mineurs, par exemple, en cas de coup dur, de maladie, ou lorsque l'un d'entre eux est trop soûl pour poursuivre le travail... Une scénette représente un piqueur au travail. Il nous explique que c’est lui qui fixe la quantité de charbon qu’il va sortir dans la journée. Ce n’est pas le système du « travailler plus pour gagner plus » puisque si un piqueur travaille très bien pendant quinze jours, on risque de l’affecter à un autre endroit où le charbon est plus difficile et où il gagnera moins pour compenser les coûts et les primes dépensées par la compagnie. Ils n’ont donc pas intérêt à travailler trop. Le guide explique aussi que l’absentéisme est très très fort chez les mineurs (1 sur 7 ou 8). Là encore la solidarité est très forte. Certains mineurs vont même, même si cela est aussi tabou, jusqu’à se mutiler pour ne pas travailler quand ils sont assurés de ne pas gagner beaucoup d’argent (se casser un doigt par exemple).

Le passage devant la « salle des lampes » est l'occasion de parler des salaires collectifs pratiqués chez les mineurs – un salaire est négocié par une équipe, qui fixe la quantité de charbon qu'elle pense pouvoir sortir dans la journée, le salaire est ensuite réparti entre les membres de l’équipe

–. Ce système repose nous explique-t-il sur la solidarité entre les membres de l'équipe mais aussi entre les équipes. En effet, la mine nous dit-il ne peut fournir qu'une certaine quantité de charbon par jour (correspondante au nombre de montées-descentes d'ascenseurs dans la journée, la nuit étant plutôt dédiée à l'entretien de la mine, la remise en état, permettant le travail du lendemain). « Donc si une équipe a négocié 20 avec la compagnie et n'en ramène que 18 et qu'une autre équipe devait en amener 15 et en à ramener 18, elle fera mettre l'excédent sur la note de l'autre équipe. » Ce système va ensuite changer, du fait d'un des collaborateurs d'Hitler qui introduira le travail chronométré (et non plus à la quantité). Là vont se poser de nouveaux problèmes, celui des horaires de travail et du compte, et décompte du temps de transport dans le temps de travail.

Il insiste sur le fait qu'il est très intéressant de se pencher sur ces conditions de travail dans la mine car cela nous en apprend beaucoup sur nos conditions de travail actuelles, sur les luttes dont nous héritons. C'est bien la lutte des mineurs nous apprend-il qui a abouti à la prise en compte du temps de transport dans le temps de travail (car ce sont alors les seuls à voir s'allonger chaque jour leur temps de transport, jusqu'à arriver à faire deux heures aller/deux heures retour avant d'aller travailler, augmentant d'autant le risque d'accident).

Il faut savoir aussi nous dit-il que les mineurs sont des sous-traitants des compagnies minières. Elles commandent une quantité de charbon, et peu leur importe qui le remonte. « Comme les dockers, ils ont une certaine indépendance. Les mineurs sont aussi assez incontrôlables. Ils sont environ 3 000 pour 80 surveillants, dans une soixantaine de kilomètres de galeries, dans le cas du Puits Couriot, 190 km en tout à St-Étienne (environ la distance St-Étienne-Genève). »

Il relève enfin le savoir-faire très grand de ces mineurs, tout particulièrement de ceux qui construisent des galeries en bois, « capables de faire quelque chose qu'un charpentier lui-même ne pourrait pas réussir ». Dans la continuité de ce que nous avons dit précédemment, c'est bien la mise en valeur d'une expérience, celle des mineurs, des solidarités dans les équipes de travail, des acquis sociaux obtenus de haute lutte que notre guide veut transmettre. Mais toujours accolé aux luttes, aux combats, il y a le quotidien, ici la pratique minutieuse d'un métier, les savoirs-faire d'une précision extrême des constructeurs de galeries.

Problématiser l'héritage minier

A partir du récit de cette visite, l'on voit bien comment il s'agit de proposer un autre type d'expérience dans le musée, un autre discours de vérité. L'effet escompté n'est plus le « bain émotionnel », mais l'immersion dans un questionnement sans répit. Arrivés à la fin de la visite, le guide nous explique encore, parce qu'on y voit une représentation de paysan, qu'il mène à présent des recherches sur « les discours racistes que les sociologues du début du siècle ont

contribué à construire et qui ont servi à choisir la main d'œuvre des mines ». Au cours des visites, dans une galerie de musée comme figée dans le temps, le guide rend compte des résultats de ses enquêtes, se montrant en plein travail. A l'instar de ce que nous avons développé jusqu'à présent, le public s'en trouve là encore complètement redéfini. A revers de la formalisation d'une histoire linéaire et pacifiée du monde industriel, et de ce que Michel Peroni nomme, dans son travail de recherche portant sur le Musée de la Mine de St-Étienne, « l'universalisation de la mine » ou la construction d'une « histoire impersonnelle et a-locale des techniques »[120], le guide fait émerger un tout autre régime de vérité, extrêmement situé et proliférant. Régulièrement, dans la visite, loin de s'appuyer sur un savoir historique universitaire académique ou technique, il s'appuie sur celui qu'il appelle « mon vieux mineur », il fait exister une source vivante : un des derniers mineurs, âgé de plus de 80 ans. « J'ai demandé à mon vieux mineur... Mon vieux mineur me dit que... » L'histoire apparaît là comme n'étant pas finie, toujours à réécrire, vivante. Il ne s'agit pas d'exotiser, de mythifier ou de dramatiser ce passé, ce qui serait une manière de le tenir à distance, mais au contraire de le faire crier et bégayer au présent. Les questions concernant les conditions de travail des mineurs, y apparaissent comme des questions bien actuelles, pouvant susciter encore de la colère ou de l'admiration. La visite vise à ré-arnacher les participants à une histoire non plus achevée mais en perpétuelle construction du fait des rapports tissés avec le présent. Le festival Avatarium est alors l'occasion, comme on le verra, de mettre ces mineurs en rapport avec d'autres travailleurs, jusqu'aux liquidateurs précaires du nucléaire de Fukushima auquel s'intéresse un article du journal de l'édition #13 du journal, et pourquoi pas, le STRASS (syndicat de travailleuses du sexe, dont on trouve le manifeste également dans le journal de l'édition #13 du festival).

2.3.3.2. Créer de nouvelles circulations et de nouvelles chaînes de transmission : produire des communs par l'hétérogène

Cette dernière partie sera l'occasion de nous attacher à quelques scènes sur lesquelles se jouent ces enjeux de transmission, ailleurs que dans la galerie de la mine. Et nous souhaiterions montrer

120« Ainsi délocalisé et rapporté à la seule histoire générale des techniques, le musée stéphanois se veut de rang européen et c'est bien de prendre place dans les circuits du tourisme industriel européen qu'il s'agit. S'il est vrai que l'histoire est le domaine de ce qui a eu lieu et qu'elle a pour absolu le non lieu de l'avoir lieu, alors la muséification de la mine à Couriot est la réalisation aporétique de cet absolu : elle n'historicise la mine qu'en la délocalisant. D'un absolu (l'intangible substrat minier)... l'autre (le musée de la mine délocalisé) ! ». Michel Peroni fait finalement le constat d'un double déni, dans le cas du Musée de la Mine au Puits Couriot, d'historicité et de localité. C'est fort de ce constat qu'il part enquêter sur les « autres » musées de la région : le musée « Michel Rondet » à la Ricamarie, ce « tout petit musée qui n'en est précisément pas un » et qui, nous dit-il, s'est créé par réaction au musée Couriot, « celui des Houillières et des ingénieurs », un musée géré par la section CGT Mineurs... cf. Michel Peroni, *Op.Cit.*, p. 257 et p. 261.

comment ces derniers sont mis sous le signe d'une métropole sous tension, là ou la question de savoir qui compose le monde commun est particulièrement vive. S'il est si important de parler pendant le festival Avatarium des sabotages durant la seconde guerre mondiale, des grandes grèves d'après guerre, ou plus largement des solidarités ouvrières comme on a pu le voir au fil de la visite, c'est que les conséquences du démantèlement des sites miniers sur le vivre ensemble à St-Étienne sont encore bel et bien présentes et actives. L'histoire des mineurs, telle que racontée durant le festival est d'abord une histoire de lutte pour l'existence, et cela pour une raison bien précise : Avatarium ne veut pas faire de cette histoire un « patrimoine négatif » mais bien plutôt une matière explosive et subversive, dont le contact avec d'autres matières du même type doit pouvoir accentuer le potentiel. Aussi c'est bien en ce sens qu'il faut lire l'effort reconduit chaque année dans le festival pour donner voix à des luttes minoritaires de tous ordres et de tous horizons, toujours en échos ou en contrepoint (dans le sens musical du terme) de celles menées à St-Étienne hier et aujourd'hui. Afin de donner à voir cette « chaîne de transmission » produite par le festival, nous rendrons compte, à la suite, de différentes scènes de son apparition (concerts, performances, conférences, ateliers) comme autant d'occasions de construire un commun qui n'est pas déjà donné, et en cela qui peut toujours ouvrir vers de nouvelles compositions possibles.

Actualiser les questions posées par les histoires minoritaires

Le souci pour la problématisation du passé minier à St-Étienne amène les organisateurs du festival Avatarium à considérer, au sein même des ouvriers de la mine, les minorités qui ont également participé de son histoire. La prise en considération de l'histoire des femmes dans la mine, des femmes de mineurs, ainsi que de celle des immigrés, a trouvé à se manifester de multiples manières, notamment en donnant lieu à différentes conférences présentant des travaux de chercheurs sur ces questions.

> « A : Plusieurs années de suite, on a fait des conférences en abordant des sujets qui sont rarement abordés par le musée.
>
> V : en tout cas pas de cette manière.
>
> A : pas de cette manière. Le visage qu'on voit souvent du mineur dans un musée comme le musée de la Mine, c'est un homme, un homme (souligné), blanc voilà. C'est principalement ça qu'on voit et on parle rarement des femmes, on parle rarement des immigrés, qui ont travaillé ici etc. Donc on a eu fait des conférences sur ces sujets-là. On a fait venir des gens comme Leila Bencharif qui nous a parlé de l'histoire de St-Étienne, l'histoire de l'immigration, l'histoire des mines, qui a fait un parallèle sur ça, qui disait par exemple que

les mecs qu'on mettait sur les postes les plus risqués à la mine, c'était les Marocains, voilà. Ça tu ne verras jamais dans le musée de la mine de St-Étienne un truc qui l'explique.

V : non, voire il n'y a pas de… tu arrives à trouver, à la limite... Dans le musée tu sais il y a des placards, enfin des... avec des médailles des gens avec des numéros et leur nom, et dans ces numéros qui ont été gardés, il y a assez peu de Marocains ou d'Algériens qui figurent là-dedans, voire même des Italiens.

A : voire d'Italiens, voilà c'est ce que j'allais dire aussi les Italiens étaient nombreux

V : ils ont été un peu cachés. » [Extrait d'entretien avec des membres d'Avataria]

A l'instar des *subaltern studies* anglo-saxonnes, les membres d'Avatarium prêtent une attention particulière aux histoires marginales, occultées ou simplement victimes collatérales des récits de la « grande » histoire. Il s'agit là encore d'enquêter sur ces histoires, de les remettre à jour pas simplement pour faire acte de mémoire collective mais aussi pour se demander (ainsi qu'aux participants au festival) ce qu'il en est aujourd'hui de la situation de ces minorités. L'enquête se poursuit alors par exemple sur le statut et les conditions de vie actuelles des sans-papiers et sur les luttes qui se jouent sur ce terrain-là à St-Étienne, avec la collaboration menée depuis plusieurs années avec le Collectif 100 papiers. Elle se poursuit également sur un terrain toujours plus élargi de recherche historique, avec la collaboration menée avec le Gremmos[121] jusque dans l'organisation de la dernière session du festival « Quartiers Libres » consacrée en 2013 à la mémoire des luttes autonomes des années 1960.

Lors de l'édition #11 du festival Avatarium, une conférence a été organisée sur le sujet « Les femmes et la mine ». Dominique le Tirant, ethnologue et historienne, est invitée à présenter ses recherches sur les femmes dans la mine et les femmes de mineurs[122] ainsi que des extraits d'interviews de femmes de mineurs de la région stéphanoise. Voici comment les organisateurs du festival avaient choisi de présenter son intervention :

« Dans la société minière du milieu du XXème siècle, dominée par la figure virile d'un mineur héroïque, l'histoire de l'immigration pourvoyeuse de contingents de mineurs de fond a longtemps été ignorée. A ce jour, le rôle des femmes ayant travaillé dans les mines, au triage et dans des emplois peu qualifiés et mal rémunérés, a été maintenu dans l'invisibilité

121Le GREMMOS (Groupe de Recherches et d'Études sur les Mémoires du Monde Ouvrier Stéphanois) est un laboratoire indépendant interdisciplinaire basé à St-Étienne, créé en décembre 2007 en vue de mener « un programme d'enquêtes sur la vie ouvrière, le mouvement ouvrier dans le bassin stéphanois des origines jusqu'à la fin du XX° siècle, ainsi que sur la mémoire du monde ouvrier ».

122Dominique Le Tirant, *Femmes à la mine, femmes de mineurs,* Editions du Centre historique Minier, Lewarde, 2002.

sociale. Pire, les représentations qui en ont été faites sont bien souvent caricaturales, voire dévalorisantes. Cette rencontre aura pour thème l'identité et le rôle des femmes dans la société minière. »

Plus tard, dans un entretien que nous avons réalisé avec des membres d'Avataria, ces derniers reviennent sur les effets qu'a eu cette conférence, notamment du fait de la présence dans la salle de plusieurs femmes qui avaient elles-mêmes travaillé dans la mine ou avaient été femmes de mineurs :

« A : On a parlé aussi des femmes et de la mine, en faisant venir Dominique le Tirant, qui est venu parler de la position des femmes dans la mine, soit des épouses de mineurs, soit des femmes qui bossaient dans la mine. On a appris plein de choses que moi je ne savais pas et que j'ai trouvé vraiment intéressantes : pourquoi… pourquoi les femmes ne descendaient pas au fond par exemple ? Et bien, ce n'était pas parce qu'elles n'étaient pas costaudes ou je ne sais quoi, c'était parce qu'on ne voulait pas les voir dénudées ! Au fond de la mine, il fait très chaud, tu ne peux pas travailler avec un pull, donc la morale de cette époque là ne voulait pas que des femmes dénudées travaillent proches d'hommes dénudés. Donc on préférait les mettre au jour, à faire des boulots, alors pas forcément risqués comme en bas, mais très risqués au niveau physique : elles triaient les bouts de charbon, du coup elles se coupaient les doigts... Et ces femmes-là étaient en plus très mal vues par la société de l'époque, parce qu'elles triaient du charbon donc elles avaient les mains sales, donc elles étaient sales. En plus de cela elles étaient très mal payées, elles étaient moins bien payées que les adolescents de 15 ans qui bossaient. Donc elles étaient très mal payées et en plus de ça, elles étaient mal vues par leurs pairs, tout ça, par exemple, moi je ne le savais pas, j'étais contente de l'apprendre.

V : Cette conférence elle était particulièrement bien, parce qu'il y avait justement trois ou quatre femmes, des vieilles dames qui avaient travaillé ou qui étaient femmes de mineurs. Et elles étaient devant, elles étaient au premier rang et elles ont vachement participé à la discussion.

A : Oui, c'était très émouvant parce qu'elles disaient : nous notre première victoire a été quand on a enfin pu se casser de ces cités minières où on était fliquées, tout ça parce qu'elles expliquaient que dans les cités minières où les familles habitaient, c'était compliqué d'avoir ton coin peinard à toi. Tu avais tous les voisins qui t'espionnaient plus ou moins, plus les gardes de la cité, t'avais le concours de la meilleure ménagère où elles étaient plus ou moins obligée de participer, où elles devaient accueillir toute une troupe de gens qui vérifiaient si les torchons étaient bien pliés et tout ça. Bref, elles étaient un peu écœurées de tout ça et du coup, leur victoire c'était d'arriver à partir de la cité, de prendre une petite conciergerie en ville, d'arriver à prendre un autre appartement à côté pour sortir de cet environnement.

V : Ce qui était drôle, c'était qu'elles viennent, qu'elles participent et qu'elles amènent ce genre d'expérience.

A : Exactement. On avait utilisé un petit film qui avait été fait par une stéphanoise qui avait filmé les femmes de mineurs et on avait passé ce petit film en introduction, du coup dans ce film là y avait des dames, enfin les dames du film étaient présentes pour certaines, du coup elles ont pu encore plus interagir, voilà, compléter ce qu'elles disaient dans le film. Et puis on a eu cette ethnologue sociologue qui est venue parler des femmes et de la mine. »

Le récit de cette conférence nous semble exemplaire du type de scènes d'activation des mémoires minoritaires proposées par Avataria. Ici, il y a dans la salle des protagonistes de l'histoire qui est contée sur scène par la chercheuse, aussi le centre de gravité du dispositif se décentre de la scène à la salle, pour donner de la place à cette parole dont justement on essaye de faire l'histoire. Et tout d'un coup l'histoire s'incarne, prend corps et âme, ces dames racontent quelles étaient leurs aspirations (quitter la cité minière pour un appartement en ville), à quels genre de pouvoirs elles devaient faire face (le contrôle des compagnies minières) et le type d'essentialisation dont elles étaient l'objet (réduites au rôle de ménagère) ; au discours de l'historienne, factuel et distancié par la méthode historique, se joint la parole vivante des actrices de cette histoire.

Comme le thème de l'immigration, le thème de la place des femmes dans la société, et il serait plus juste de dire du féminisme, est très présent dans les différents festivals organisés. Là encore c'est l'actualité brûlante de la question qui est interrogée par les différentes invitées du festival, là encore, les domaines de pratiques (la recherche en sciences sociales, la musique) et les supports et médiations pour en rendre compte (la conférence, la performance) sont multiples. Par exemple, lors de l'édition 9, en 2008, le festival a accueilli la venue de trois rappeuses de la scène indépendante, deux sont originaires du Liban, Malika Beyrouth et La Gale, la première se présentant comme une « figure sérieuse et combattante de la femme arabe qui dénonce la politique, la religion et les problèmes sociaux », la seconde se réclamant également d'un rap politique. La troisième, Casey, est originaire de Rouen et bien connue sur la scène rap indépendante pour son rap acide, mettant radicalement en cause le modèle français d'intégration :

« Cette belle insouciance de l'enfance, qui plus tard laisse place à la sagesse, j'l'ai pas connu. Je suis noire et née en France, et maintenue en position de faiblesse, et aujourd'hui encore un rien me blesse. Et pourtant j'ai tout fait pour que passent mes traumatismes, mais c'est dur il faut que je le reconnaisse, et y'a peu de chances que ça s'tasse avec la vieillesse » [*Tragédie d'une trajectoire*, Casey, 2006]

La présence de ces rappeuses au festival Avatarium est tout sauf un hasard, pas seulement du fait que ce sont là des femmes dans un milieu où les hommes sont très largement majoritaires, mais surtout sans doute parce que leur rap est chargé d'une forte portée politique dissensuelle. Casey et La Gale par exemple, incarnent avec d'autres (Rossé, La Rumeur), le renouveau d'une scène hardcore dans le rap francophone et renouent avec une critique sociale qui s'était diluée dans les années 2000 à la faveur de l'important succès commercial connu par le rap.
Et l'on voit pendant le concert combien ces rappeuses investissent la scène qui leur est proposée, à la mesure du passé dont elle est chargée. Et Casey de s'exclamer pendant le concert : « Vous savez où vous êtes ici ? », manière de souligner la qualité singulière de cet espace – à deux pas de l'ancienne chaufferie de la Mine, manière de chauffer non plus le charbon mais la salle, manière de dire que l'on est ici ensemble.

Circulations historiques et géographiques à travers les luttes : une autre manière de produire de la localité

Nous espérons parvenir à le faire apparaître et sentir, il ne faudrait pas percevoir la tenue du festival Avatarium au Musée de la Mine comme une clôture historique aussi bien que spatiale d'Avataria sur St-Étienne et son passé minier, il ne faut pas non plus la percevoir comme une simple opération de valorisation de ce passé. Bien au contraire, et c'est ce sur quoi nous voulons particulièrement insister, elle est un ancrage, un point d'appui, ou pour mieux le dire encore un point de transmission vers d'autres lieux, d'autres temps, d'autres histoires de localités en lutte, d'autres créations en lien avec ces histoires. Aussi nous voyons là un contraste important entre le type de localité mis en série et en valeur par le collectif Avataria et celui mis en valeur par la métropole stéphanoise. Dans le cas de cette dernière, le principal levier de la mise en rapport des territoires est celui de la concurrence (la concurrence entre les métropoles), là où pour Avataria, il est celui d'une solidarité étendue à d'autres localités, d'autres contextes de luttes. Dans les analyses qui suivent, nous essaierons de montrer comment l'inscription d'Avatarium au Musée de la Mine de St-Étienne est le vecteur d'une solidarité qui franchit très largement les limites de la ville.

St-Étienne, Longwy, Uckange, Florange…

L'édition #13 du festival Avatarium, intitulée « Working class heroes », a donc été l'occasion de poser la question de l'identité de la classe ouvrière. Cette interrogation a trouvé particulièrement à se manifester dans l'organisation d'événements (concerts et conférences) mettant en rapport le passé minier de St-Étienne et l'actualité de la désindustrialisation de la sidérurgie dans le bassin lorrain :

« A : Alors là on va parler cette année du devenir des lieux de patrimoine industriel de St-Étienne et de la Lorraine, on va essayer de faire un peu une analyse comparée de ces deux régions qui sont deux régions un peu similaires au niveau de la mine, en Lorraine tu as plus de sidérurgistes qu'ici donc on parlera aussi des sidérurgistes de Lorraine

V : C'est d'ailleurs super d'actualité en ce moment, la Lorraine et la sidérurgie en Lorraine les luttes qui y ont cours (marches de Florange)

A : Oui, ils pourront parler de tout ça. Donc on invite un groupe de Rock Lorrain, les Muckrakers, sensible à ces questions-là, et qui du coup nous ont proposé différents intervenants, notamment un sociologue qui est Julian Mischi qui est aussi directeur de collection la maison d'éditions Agone et on parlera du militantisme ouvrier, de ce que sont devenus ces lieux du patrimoine industriel de Lorraine et de St-Étienne, quand on parle de devenir de St-Étienne, c'est une question centrale » [extrait d'entretien avec des membres d'Avataria, 2012]

La ligne tracée par l'édition #13 du festival n'est pas du tout celle d'un retour à la classe ouvrière mais bien celle d'une reprise et d'un devenir : en mettant en rapport deux situations de désindustrialisation, l'une terminée depuis maintenant quarante ans, l'autre *se poursuivant* depuis quarante ans, les organisateurs du festival misent sur la conjonction de ces deux temporalités, sur la mise en commun d'un concernement qui dépasserait les situations locales. Aussi, tout le potentiel de mise en rapport des deux localités vient de ce que le démantèlement lent des haut-fourneaux lorrains a donné lieu à de nombreuses luttes, depuis les manifestations organisées à Longwy à la fin des années 1970 et la création de la célèbre radio autogérée « Lorraine cœur d'acier » en passant par les luttes d'Uckange de 1991, jusqu'aux marches de Florange organisées en 2011 et 2012 contre la fermeture des derniers hauts-fourneaux dans la vallée de la Fensch. La fin des hauts-fourneaux est une histoire commune, elle fait écho à la désindustrialisation de la ville de St-Étienne et de la vallée du Gier, mais pour Avataria elle est aussi une histoire commune par les luttes sociales et les solidarités qui l'ont rythmé pendant plus de quarante ans. Et ce sont bien ces résonances-là particulièrement que le collectif cherche à faire vibrer lors des conférences et débats :

« Ils veulent les votes des ouvriers tous les six ans

Ils veulent être les dépositaires officiels de la mémoire de ceux qu'ils n'ont jamais vus qu'en photo.

Ils veulent abandonner la sidérurgie, passer à "autre chose"

> Et construire des musées pour y installer le souvenir de cette sidérurgie, sarcophages étanches de la conscience ouvrière, pour éviter qu'elle ne s'échappe et ne vienne contaminer à nouveau le paysage politique local, qu'elle ne renverse les corrompus et les opportunistes
>
> Ils veulent transformer les anciennes usines en zoo humain [...]
>
> Ils sont pressés de voir la sidérurgie crever
>
> pour y installer de merveilleux parcs d'attraction
>
> et d'autres piscines à bulles
>
> Pour eux l'ouvrier ne vaut pas mieux que Mickey […] » ["Ni pardon, ni oubli" par le collectif RF_36, extrait du journal de l'édition #13 du festival]

La compagnie RF_36, dont font parti les membres du groupe lorrain Muckrackers et qui est présentée dans le journal de l'édition #13 du festival Avatarium, est un collectif d'artistes de la vallée de la Fensch rassemblant des photographes, plasticiens, vidéastes et musiciens qui « refusent de voir tomber dans l'oubli les luttes des ouvriers, sidérurgistes, et mineurs lorrains ». Elle se présente de la manière suivante : « La compagnie RF_36 se bat à coups de pixels et de décibels : slogans ouvriers, murs du son, et imagerie rouillée constituent son terrain d'action ». Face à la crainte de voir les sites industriels lorrains transformés en « parcs d'attractions » ou en « zoo humain », c'est-à-dire face à la crainte de leur patrimonialisation consensuelle, le collectif RF_36 produit des installations et des performances visuelles, sonores et numériques qui doivent pouvoir restituer le caractère dissensuel de l'arrêt des hauts-fourneaux. Et c'est moins par du discours que ce dissensus doit pouvoir être transmis que par un complexe sensoriel : plus direct encore qu'un récit de la désindustrialisation et des luttes qui l'ont accompagné, le grain de l'image, les sons crissants des machines, les voix pleines de colère des ouvriers *rendent sensible* l'ampleur du bouleversement vécu par les habitants de la vallée de la Fensch. De ce point de vue, le concert donné par les Muckrakers lors de l'édition #13 du festival est assez exemplaire : le concert démarre avec au centre de la scène les trois membres du groupe tout de noir vêtu et cagoulés, poing gauche levé. La musique commence à gronder et grincer en même temps que les images d'archives de manifestation dans les rues d'Uckange, de Longwy et de Florange sont projetées en arrière fond et switchent sans cesse d'une manifestation à l'autre. Les guitares, les ordinateurs saturent le son comme l'image. De l'autre côté de la scène, une foule répond à celle des manifestants et ce faisant perd son simple statut de public du concert : deux foules se font face, séparées par la scène, le temps et l'espace, mais elles se répondent par la médiation du jeu des Muckrackers, certains dans le public lèvent aussi leur poing gauche. Quelque chose passe à

travers tout l'agencement, rebondit de tout côté comme le son craché par les amplis, crépite à la manière des images projetées derrière la scène ; la transmission passe par l'agencement scénique, plus encore, elle passe par l'atmosphère ainsi produite. Elle est l'objet d'un partage qui s'étend bien au-delà des frontières de la salle de concert, jusqu'à la vallée de la Fensch, jusqu'à Longwy, Uckange et Florange.

… Detroit (Michigan)

Les musiques contre-culturelles ont cette capacité particulière de vectoriser non seulement des manières de faire de la musique mais également des modes de vies liés à une inscription dans une localité. Ainsi, la ville de Detroit dans le Michigan a t-elle vu à elle seule l'émergence de trois des plus grandes vagues musicales créatives depuis la seconde guerre mondiale : la musique Soul à la fin des années 1950 avec le célèbre label Motown, et des musiciens connus dans le monde entier tels Marvin Gaye, Stevie Wonder ou The Temptations. La musique punk-rock, à la toute fin des années 1960, avec ces groupes reconnus comme les véritables inventeurs du « son sale » si particulier du punk, quelques dix ans avant leurs épigones londoniens, à savoir les Stooges, le premier groupe d'Iggy Pop et les MC5. Plus tard, au milieu des années 1980, c'est encore Detroit qui sera sur le devant de la scène des musiques contre-culturelles, puisque la ville donnera naissance à la musique techno avec les labels Metroplex (Juan Atkins) et Underground Resistance (Jeff Mills, Mad Mike). Le long déclin de l'industrie automobile à Detroit qui s'étend du début des années 1950 jusqu'à l'annonce faite à l'été 2013 de la mise en faillite de la ville, a donné lieu à trois des mouvements musicaux les plus importants d'après guerre. Et partout dans ces mouvements musicaux, on retrouve l'empreinte du déclin de la « ville automobile » : à l'ironie du nom du label « Motown » (acronyme de « Motor town ») répond celle des proto-punks de MC5 (acronyme de « Motor City five »), ironie que la techno radicalise, en la poussant jusqu'à inventer une musique à partir même de la matière sensible de l'industrie disparue, investissant les friches en ruine pour y organiser des fêtes, faisant résonner de lourdes basses en lieu et place des bruyants mécanismes des anciennes chaînes de production.

On le comprend bien, ce n'est pas un hasard que la ville de Detroit ait été à l'honneur de l'édition #11 du festival Avatarium. La projection du documentaire « Detroit : The cycles of the mental machine » et la rencontre avec la réalisatrice Jacqueline Caux et "Mad" Mike Banks, fondateur du label Underground Resistance[123], a pu être l'occasion d'une nouvelle transmission, depuis St-

123Il nous faut rappeler ici combien la techno est marquée dès sa naissance par une perspective politique radicale, à ce point intégrée à la production musicale du label Underground Resistance que ce dernier en appelle, dans son manifeste, à une « révolution sonore » : « Underground Resistance est le label d'un mouvement. Un mouvement qui veut le changement par la révolution sonore. Nous vous exhortons à rejoindre la Résistance et à nous aider à combattre la médiocrité des programmations sonores et visuelles destinées aux habitants de la Terre. Ces programmations entretiennent la stagnation des esprits, édifient un mur entre les races et s'opposent à la paix mondiale. C'est ce mur que nous allons détruire. En puisant dans l'inépuisable potentiel énergétique du son, nous

Étienne jusqu'à Detroit. L'événement était annoncé de la manière suivante :

> « Detroit est une ville paradoxale. Fer de lance de l'industrie automobile américaine, elle est aujourd'hui devenue une ville fantôme suite à de nombreuses crises économiques. Sur ces ruines toujours apparentes, a poussé une nouvelle génération d'artistes qui a façonné au milieu des années 80 un nouveau son, celui de la techno. Si cette musique apparaît à Detroit c'est qu'elle se nourrit également du label Motown, créé par Berry Gordy dans cette même ville, de Marvin Gaye, Stevie Wonder, The Temptation et tant d'autres artistes qui créèrent la bande son de l'émancipation des afro-américains et de la lutte des droits civiques dans les années 60.
>
> Autant dire qu'à Detroit la musique est aussi synonyme de lutte. Mais pour se faire, la transmission des influences doit passer par un médiateur. Jacqueline Caux à retrouvé la trace de Mojo, mythique DJ de Detroit qui grâce à son émission de radio a réussi le mélange parfait de ce groove local et de la musique synthétique européenne. Mais l'émission de Mojo est bien plus que cela ; c'est aussi la parole, celle d'un poète afro-futuriste qui guidera ces auditeurs pour entreprendre un nouveau voyage, créer de nouveaux horizons. » [Extrait du journal Avatarium #11, 2010]

L'événement se présente comme une véritable « chaîne de transmission ». L'écran de cinéma projetant l'image et diffusant le son de Mojo, le « mythique DJ de Détroit », lui même tentant de faire le lien musical entre la soul et la techno. Sur la scène, la présence de la réalisatrice, doublée de celle d'un autre représentant important de la scène techno de Detroit (Mad Mike du label Underground Resistance) doit pouvoir compléter l'agencement de médiation, lui donner la part d'incarnation que le documentaire ne peut transcrire, surtout, permettre l'interaction avec les participants à la soirée. La multiplication des médiations intervient pour garantir le frayage d'un passage, mais pas seulement celui d'un message, encore une fois, c'est plutôt une certaine circulations d'affects et de percepts, des sons, des grains et des intonations de voix, des images fugitives de friches industrielles, des corps qui dansent, qui doit pouvoir créer le lien direct avec les participants à la soirée. Détroit, aussi éloignée qu'elle soit sur la carte, est ainsi rendue proche de St-Étienne, mais comme pour le rapprochement fait avec la Lorraine, la désindustrialisation ne peut être rendue présente que branchée sur les contre-cultures créatives, elles-mêmes électrisées par les histoires communes auxquelles elle a et continue de donner naissance.

Transmettre : le chaud et le vivant, la profanation, les communs

Au terme de ce parcours dans l'inscription du festival Avatarium au Musée de la Mine, nous aimerions conclure en revenant sur trois aspects qui ont été présents tout au long de notre développement mais qui nécessitent d'être soulignés.

Le premier aspect concerne ce qui, dans la transmission locale du passé, différencie le mort et le vif, le froid et le chaud, le lâche et la tension. Nous voulons parler ici de tout l'enjeu qu'il y a pour le collectif à ne pas simplement transmettre froidement, à vouloir converser toute les tensions liées à la mise au présent des mémoires ouvrières et le caractère vif d'enjeux qui manifestent aujourd'hui encore toute leur actualité. Enjeux qui se reconduisent à l'identique pour les sociologues prétendant vouloir rendre compte de telles pratiques, à ceci près que nous ne disposons d'autres médiations que l'écriture, ce qui limite quelque peu nos moyens, considérant l'ensemble des agencements produits par Avataria. Aussi, le problème que nous rencontrons dans l'explicitation et la description des transports d'affects et de percepts ne nous est pas propre, il est même sans doute le problème majeur auquel se confrontent toutes les sociologies de la perception. Parfois, la logique des propositions s'avère en deçà des exigences descriptives, et il faut alors user d'autres stratagèmes que ceux fournis par l'épistémologie pour rendre compte du vif de ces transports et autres atmosphères, c'est ce à quoi nous sommes essayé en pratiquant, à même l'écriture, ce que nous avons nommé *faire sentir.*

Le deuxième aspect a trait à l'opération de désacralisation du passé, ou de profanation, que l'agencement du festival dans le Musée de la Mine propose. Le collectif Avataria construit un espace politique sur les lieux controversés d'une transmission qui se fait peu ou mal, voire sur les lieux d'une séparation profonde, la séparation des actuels habitants d'avec le passé ouvrier de la ville, laquelle aurait bien pu être entraînée par sa muséification. A l'instar de la proposition profanatrice formulée par le philosophe Giorgio Agamben, celle d'Avataria *« ne signifie pas seulement abolir et effacer les séparations, mais apprendre à en faire un nouvel usage, à jouer*

avec elles »[124]. La profanation comme restitution de la mémoire à l'usage commun, comme arrachement à sa marchandisation et à son exploitation muséographique, comprend ainsi l'invention de nouveaux usages, de nouveaux branchements, de nouvelles transmissions Elle est une tentative toujours renouvelée pour *« arracher à chaque fois aux dispositifs (à tous les*

dispositifs) la possibilité d'usage qu'ils ont capturée »[125]. Avataria active les *transmissions*, fait circuler les énergies, et c'est une manière bien différente de penser la question du rapport à l'héritage que celle de la logique patrimoniale : premièrement le collectif rend visible les opérations et les médiations multiples qui sont mobilisées et mises en jeu le temps du festival, on pense ici aussi bien aux installations du Puits Couriot conservées ou reconstituées qu'à la musique fracassante et fortement dissensuelle des Muckrakers, faisant transiter par les corps l'événement de la fermeture des hauts fourneaux en Lorraine et les décennies de luttes ouvrières qui y ont eu cours. Deuxièmement, en multipliant les enquêtes et les enquêteurs (puisque chaque participant au festival peut être à un moment ou un autre redéfini comme tel), surtout en prenant soin de maintenir les questions posées par ces enquêtes toujours ouvertes. Ces pratiques permettent aux collectifs de se situer dans un présent et une localité auxquels ils redonnent ainsi toute leur épaisseur.

Le troisième aspect découle des deux autres et concerne le genre de commun dessiné par le festival, son plan de déploiement indistinctement local et global autant que son hétérogénéité. La puissance du Musée de la Mine tient à ce qu'il peut être redéfini en lieu commun, non pas le lieu d'un passé immémorial, fuyant, mythifié, mais comme le lieu d'un passé qui s'actualise à travers la scène des concerts. En même temps, cette question de la transmission excède l'investissement d'un tel lieu. Elle trouve à s'actualiser d'une manière très forte au Musée de la Mine mais bien aussi à travers le festival Quartiers libres qui se déroule dans d'autres lieux (Grand lux, Ursaminor, la Dérive). Le collectif s'inscrit là dans d'autres réseaux, et en portant la focale comme cette année sur les luttes armées (l'édition 2013 est intitulée « la mémoire est une arme »), il crée de nouvelles continuités temporelles et spatiales avec des luttes menées ailleurs et/ou dans d'autres temporalités. On l'a bien vu aussi, à travers ce processus de transmission se joue nécessairement un certain rapport à l'institution (l'institution d'une mémoire délocalisée et consensuelle). La transmission avec Avataria ne prend pas pour échelle la ville (contrairement aux labels et appellations supposés faire de St-Étienne une ville attractive, compétitive), mais la localité (qui n'a pas ni frontière administrative ni blason à redorer, qui désigne davantage une certaine consistance d'expériences passées et présentes). Enfin, la transmission s'effectue à l'échelle locale et à l'échelle globale : les organisateurs d'Avatarium ont un soin tout particulier pour mettre en rapport les localités (St-Étienne, Vallée de la Fensch, Détroit). Il ne faut voir là aucun internationalisme – les nations ne sont pas considérées en tant que telles – mais plutôt un plan de connexion global de localités singulières, qui sont choisies avec beaucoup de méticulosité. Il ne s'agit pas de prendre de la hauteur, ni de forer en profondeur, mais bien au contraire d'opérer à la surface : à travers les expériences locales, garder prise sur un monde en

devenir.

3. Conclusion. Perdurer dans l'adversité : sédimenter les expériences

> « Chaque fois que l'on programme une cité radieuse, nous savons bien que c'est une manière de détruire le monde, de le rendre « inhabitable », et d'ouvrir la chasse à l'ennemi quelconque […]. Terreur architecturale de la nouvelle Jérusalem, avec sa muraille, sa grand-rue de verre, « et la ville n'a besoin ni de soleil ni de la lune pour l'éclairer…, et il n'y entrera rien de souillé, mais ceux-là seuls qui sont inscrits dans le livre de la vie de l'Agneau ». Involontairement, l'Apocalypse nous persuade au moins que le plus terrible n'est pas l'Antéchrist, mais cette nouvelle cité descendue du ciel, la ville sainte « prête comme une épouse parée pour son époux ».
>
> Gilles et Fanny Deleuze. Préface à l'Apocalypse de D.H Lawrence[126]

Dans la préface à l'apocalypse de D.H Lawrence, Gilles et Fanny Deleuze nous avertissent sur les grands dangers qu'annoncent non pas toutes les catastrophes promises à notre temps, mais bien plutôt les infrastructures sensées nous en prévenir. Aussi, si l'expansion métropolitaine à l'échelle globale nous apparaît comme un désastre, ce n'est pas simplement au titre de ce que Mike Davis rapporte de ses enquêtes menées dans les grandes métropoles mondiales, c'est-à-dire l'accroissement permanent des bidonvilles qui les entourent[127] ; plus sûrement encore, c'est la parure vertueuse du phénomène métropolitain, ses atours flamboyants et son apparence d'inéluctabilité qui nous semblent en tailler l'étoffe sombre. A l'instar du livre du Lévitique analysé par Mary Douglas[128], le phénomène métropolitain définit un ordre anthropologique tranché entre le propre et le sale, le vertueux et le souillé, le pur et le pollué. Cependant, sa spécificité tient à ce que cet ordre pourtant bien tranché s'accomplit toujours dans le mouvement, dans les flux de circulation, dans la vitesse des communications permises par les nouvelles technologies. De ce fait, il opère là d'infinies et minuscules opérations de tri, d'éviction, d'inclusion, d'écartement, de blocage : la propreté des rues et des murs de la ville, les prix d'entrée et la sécurisation des événements culturels, les conditions d'accès à une location

allons détruire ce mur aussi sûrement que certaines fréquences brisent le verre ». www.undergroundresistance.com.

124 Agamben, 2005, *Op. cit*, p. 38.

125 *Ibid*. p 52.

126

D.H. Lawrence. *Apocalypse,* Desjonquères, 2002 [1931].

127Mike Davis, *Le Pire des mondes possibles : de l'explosion urbaine au bidonville global*, La Découverte, 2006.

128Douglas. *op. cit.*

d'appartement sont autant de dispositifs qui définissent qui peut ou non bénéficier des infrastructures métropolitaines, qui peut ou non habiter la métropole. Ce sont donc moins les phénomènes de ségrégation spatiale et de gentrification produits par la métropole et mis en lumière par la géographie critique que nous pointons, que celui plus labile et fluide du *tri*, interne aux infrastructures métropolitaines et opérant à même chaque dispositif. La métropole devient sous les pas de celui qui l'habite (comme celui qui la fréquente ou la traverse) un milieu hospitalier ou un milieu hostile, selon les circulations qu'il emprunte, selon surtout sa capacité à franchir en tous temps et à chaque instant les micro-épreuves qui se présentent à lui.

C'est tenant compte de cette singulière oppression métropolitaine que les collectifs Avataria et Grrrnd Zero prennent place en son cœur même, et c'est sur leur capacité à s'y maintenir dans le temps long que nous aimerions conclure ce rapport de recherche. L'ensemble des résultats présentés ici nous amènent en effet à considérer qu'à la vitesse de mobilité métropolitaine et à la multiplication des épreuves pour pouvoir prendre place en son sein sont opposées l'inscription dans la localité des collectifs et la sédimentation de leurs expériences.

En géologie, la *sédimentation*[129] est un processus par lequel des particules de matière quelconque cessent progressivement de se déplacer et se réunissent en couches. Pour les situations qui nous occupent ici, le terme de sédimentation nous semble intéressant, d'abord pour le distinguer de celui d'institutionnalisation : si l'on associe généralement l'institutionnalisation à la pérennisation[130], il apparaît que les collectifs qui nous intéressent n'en passent pas d'abord par là pour perdurer dans le temps. Aussi, à la différence de l'institutionnalisation, qui implique la formalisation et une certaine rigidification organisationnelle, le terme de sédimentation suggère plutôt une accumulation de petits éléments qui garantissent, *in fine,* que les expériences se compactent, et ainsi, puissent perdurer dans le temps sans perdre pour autant la multiplicité qui lui donne sa densité. La sédimentation n'est donc pas non plus un enracinement, mais plutôt une superposition de nouvelles couches d'expériences aux plus anciennes, une incorporation progressive au milieu dans des registres aussi différents que celui de l'histoire et de la géographie locale et les pratiques musicales ou artistiques contre-culturelles. Dans le cas d'Avataria et de Grrrnd Zero, ces différentes couches qui se sédimentent au fil du temps pour constituer ces expériences ce sont les divers plans de composition décrits précédemment : expériences de pratiques de sortie de l'économie marchande et du DIY, musiques et domaines artistiques

129Nous avons commencé à parler de sédimentation dans l'enquête menée pour le compte du MEEDE sur la participation des habitants dans les villes durables pour qualifier la pérennisation d'expérimentations écologiques menées sans droit ni titres à Toulouse et Barcelone. GRAC-COPSAT. *De la ville durable à la ville habitable. op. cit.*

130C'est on l'a vu un processus qui est central dans l'inscription de diverses expérimentations culturelles dans les Nouveaux Territoires de l'Art (cf. 1. 3, Axe 2).

éclectiques, diversité de collectifs militants sur des thèmes très variés et dans différentes localités, les connaissances produites, pratiques mais aussi historiques, les liens avec le musée de la Mine, les alliances avec d'autres collectifs et d'autres lieux culturels, des subventions publiques pour organiser le festival Avatarium ou remettre en état un bâtiment pour Grrrnd Zero, etc.

Comme on a pu le voir (cf. 2.1) l'adversité de la métropole se pose en des termes différents dans les deux villes. A St-Étienne, Avataria obtient des subventions de la part des collectivités locales et peut disposer du musée de la Mine pour organiser le festival. L'adversité est pourtant au cœur de l'événement à travers la manière dont le collectif se rapporte à différentes luttes qui prennent place dans la métropole : la lutte des ouvriers de la Vallée de la Fensch, la lutte du collectif 100 papiers, celle des travailleuses du sexe ou le combat contre les centres de rétention, etc. Perdurer dans l'adversité pour Avataria consiste à *se tenir ensemble* dans l'adversité : relayer les luttes, leur donner un espace de publicisation, renforcer des liens, densifier le milieu, pour que la réactivité soit plus forte au quotidien, par exemple pour reprendre une membre d'Avataria que « quand il y a 300 personnes mises à la rue par la Préfecture de la Loire en une semaine (…) ça bouge sur le terrain ». C'est d'ailleurs bien dans une perspective de soutien aux luttes que démarre le festival Quartiers Libres : Radio dio rencontre de graves difficultés financières qui doivent être rapidement résolues, Avataria et d'autres collectifs décident d'organiser un festival, dont une partie des recettes iront à la radio mais aussi au collectif 100 papiers et au projet de centre social autogéré (qui deviendra plus tard une fois lancé la Gueule Noire). Désormais, le festival permet d'assurer le fonctionnement du collectif 100 papiers pendant un an. Se ternir ensemble, c'est aussi plus trivialement lorsque les membres de la France Pue ou de la Gueule Noire participent à la diffusion du programme du festival et viennent prêter main forte le temps du festival aux membres d'Avataria ; c'est aussi quand ces derniers participent aux événements organisés par les autres collectifs.

A Lyon, on l'a vu, l'adversité de la métropole est directe. Le fait même de pouvoir perdurer dans un lieu a toujours été extrêmement incertain pour le collectif Grrrnd Zero et ce depuis ses débuts. La convention en passe d'être signée reste temporaire (5 ans) même si la négociation avec la municipalité est très investie. Perdurer dans l'adversité a consisté pour le collectif à tenir dans la négociation avec les pouvoirs publics, à avancer à tâtons pour obtenir un lieu en ne lâchant pas ses modes de fonctionnement bien spécifiques (un lieu commun, une programmation ouverte de « musiques bizarres », l'absence de service de sécurité, le prix libre ou très modéré). Perdurer dans l'adversité consiste aussi dans la forme même de Grrrnd Zero – un lieu commun (cf. 2.1.2.3) – c'est-à-dire un collectif de collectifs qui neuf années durant se sont rassemblés dans un

même lieu et qui peuvent bénéficier d'un espace de création et de diffusion tout au long de l'année, un collectif ouvert à l'extérieur pour la programmation, un collectif qui ce faisant fait exister les « musiques bizarres » alors même que très peu d'autres lieux leur sont ouverts dans la métropole. Perdurer dans l'adversité c'est aussi constituer des alliances avec des luttes : certains des membres du collectif font partie des personnes à l'origine du collectif « Affichage libre » mobilisé contre la répression de la Ville et en restent partie prenantes ; des concerts de soutien ont été organisés à Grrrnd Zero, par exemple pour le site d'informations alternatives Rebellyon. L'appel lancé au public à travers la newsletter de septembre 2013 pour venir construire le nouveau lieu et s'y investir (en bricolant, en proposant une activité) fixe bien cet horizon d'attente – *se tenir ensemble* : « le but, c'est d'esquisser une communauté et de se sentir un peu plus que tout seul ».

Dans les deux cas, à St-Étienne et Lyon, il ne s'agit pas seulement de faire perdurer un lieu ou un collectif, mais plus largement de faire perdurer *l'expérience* qui est portée à travers ces initiatives. Avataria et Grrrnd Zero ne situent pas seulement leur initiative dans une temporalité éphémère, celle d'un événement circonscrit dans le temps. L'enjeu est bien de densifier et de diffuser des pratiques : celles du DIY, de la bienveillance et de la vigilance collective, des luttes, etc. C'est en faisant l'expérience de ces événements que les participants peuvent s'approprier ces pratiques, les transporter dans d'autres domaines au quotidien. Le festival met au contact de ces pratiques, au plus près souvent, c'est une invitation à *mettre les mains dans le vif du sujet*. Mettre les mains dans les machines, telle est par exemple la proposition déployée particulièrement lors de la dernière édition du festival Avatarirum autour de l'informatique libre. Les articles du journal, les ateliers et conférences organisés avec des collectifs ayant une forte expérience dans le domaine permettent aux participants de « reprendre prise » au quotidien sur leur environnement numérique ; cela peut concerner déjà l'usage basique d'Internet à la maison, tous les jours, mais cela peut aussi se prolonger par des pratiques de hack ou de cryptage. Mettre les pieds dans la mine c'est aussi ce que propose Avataria en organisant un festival sur le site du Puits Couriot et en programmant une visite du Musée. L'enjeu à mettre les mains et/ou les pieds dans le vif du sujet est bien d'inscrire l'expérience dans les corps, de faire que celle-ci continue de produire des effets, qu'elle reste vivante pour renaître ailleurs à de plus petites échelles dans de nouvelles brèches de la métropole et pour faire exister des formes de vie à rebours de celles proposées par les dispositifs métropolitains. C'est bien cela aussi perdurer dans l'adversité de la métropole. C'est en ce double sens que nous parlions de politique sensible : les collectifs comme Avataria et Grrrnd Zero reconfigurent les agencements sensibles et l'espace de la métropole, mais aussi et par là travaillent à rendre sensibles/toucher/ne pas laisser indemnes ceux qui

s'aventurent dans l'expérience. Ce qui se transmet, ce qui circule pendant les événements organisés et au cours des temps de préparation, ce sont des affects, des sons, des grains et des intonations de voix, des bruits, des gestes, des images fugitives de friches industrielles et de communautés en colère, des corps qui dansent. Ces énergies qui circulent, celles du « rock (…) fils de la putain (la fille de joie...) et de l'insoumis, (…) enfant du vaudou et de la musique du diable », ont des propriétés contaminantes, elles peuvent s'étendre à ceux qui se trouvent en contact avec elles ; et c'est bien sur cette contamination que comptent et travaillent Grrrnd Zero et Avataria, une contamination susceptible de renforcer les pratiques contestataires de l'actuel ordonnancement métropolitain.

Bibliographie

Actes du colloque 18-19 mai 1993 à la Laiterie à Strasbourg autour de Friches industrielles – lieux culturels.

Agamben G. *Profanations.* Paris, Rivages, 2006.

Belin E. « De la bienveillance dispositive », *Hermès,* n°25, 1999, pp. 245-260.

Bernié-Boissard C. (dir.). *Espaces de la culture. Politiques de l'art.* Paris, L'Harmattan, 2001.

Berns T., Rouvroy A. « Le nouveau pouvoir statistique. Ou quand le contrôle s'exerce sur un réel normé, docile et sans événement car constitué de corps "numériques" », *Multitudes*, n°40, 2010/1, pp.88-103.

Berns T., Rouvroy A. « Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation ? » *Réseaux,* n°177 « Politique des algorithmes. Les métriques du web », 2013, pp.163-198.

Bondaz J., Isnart C., Leblon A. « Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine », Civilisations, vol. 61 n°1, 2012, pp.9-22.

Bordage F., Raffin F. *Les fabriques : lieux imprévus*. Paris, Ed. De l'imprimeur, 2000.

Brandl E. « L'institutionnalisation des musiques amplifiées : de l'interaction à l'institution », *Sociologie de l'Art* 1/2005 (OPuS 6), pp. 121-153.

Canguilhem G., *Le normal et le pathologique*, P. U. F. 1966

Castells M. *La société en réseaux*, tome 1 : *L'ère de l'information*, Paris, Fayard,1997.

Certeau de M. *L'Invention du quotidien*, 1. : *Arts de faire.* éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990 (1re éd. 1980).

Chang J. *Can't Stop Won't Stop. Une histoire de la génération hip hop.* Allia, 2006.

Chateauraynaud F., Bessy C. *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Métailié, 1995.

Chateauraynaud F. « Asymétries de prises. Des formes de pouvoir dans un monde en réseau », Document du GSPR, EHESS, 2006.

Collectif. *Modulations. Une histoire de la musique électronique*. Allia, 2004.

Collin M. « Nouvelles urbanités des friches de l'époque industrielle » dans *Multitudes*, mis en

ligne sept 2001: http://multitudes.samizdat.net/Nouvelles-urbanites-des-friches-de

Davis M. *Le Pire des mondes possibles : de l'explosion urbaine au bidonville global.* La Découverte, 2006.

Deleuze G. *Différence et répétition.* Presses Universitaires de France, Paris, 1968.

Deleuze G. *Spinoza, philosophie pratique.* Les éditions de minuit, 1981.

Deleuze G., Guattari F. *Mille Plateaux.* Les éditions de minuit, 1981.

Dewey J. *Logique. La théorie de l'enquête.* PUF, 1967 (1938).

Dewey J. *L'art comme expérience.* Gallimard 2005 (1915).

Douglas M. *De la Souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou.* Paris, La Découverte et Syros, 2001.

Dupas F. *Les musiques actuelles à Lyon.* Rapport d'étude. DRAC Rhône-Alpes. 2001.

Foucault M. *Dits et écrits* (1984), « Des espaces autres », n° 360, Paris, Gallimard, Nrf, 1994, pp.752-762.

Foucault M. « Le jeu de Michel Foucault », entretien avec Colas, D. Grosrichard, et al., *Dits et Ecrits II*. 1976-1979, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », texte n° 206, 1994.

Frith S. « Une histoire des recherches sur les musiques populaires au Royaume-Uni », *Réseaux*, 2007/2 n° 141-142, pp. 47-63.

GRAC. *De la ville durable à la ville habitable : Expériences de participation instituée et dynamiques collectives autonomes à l'épreuve de l'écologie*, Programme Concertation Décision Environnement, APR 2008/2009, ministère de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie, 2013.

GRAC. *Ressaisir la citoyenneté aux bords du politique. Expériences marginales et expériences instituées de participation politique à l'épreuve des projets de rénovation urbaine dans trois pays : Catalogne, France et Québec*, Consultation de recherche PUCA, MEEDDM « La citoyenneté urbaine : formes d'engagements et enjeux de solidarité », 2009.

Grésillon B. « La reconversion d'un espace productif au cœur d'une métropole : l'exemple de la Friche de la Belle de Mai à Marseille », *Rives méditerranéennes* 1/2011 (n° 38), pp. 87-101.

Hache E. *Ce à quoi nous tenons. Propositions pour une écologie pragmatique.* La Découverte/Les empêcheurs de penser en rond, 2011.

Haraway D. *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences - Fictions - Féminismes*, Anthologie établie par Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan. Éditions Exils, 2007.

Harding S. « L'instabilité des catégories analytiques de la théorie féministe »*, Futur Antérieur*, n°5, 1991.

Harvey D. C., « Heritage Pasts and Heritage Presents : temporality, meaning and the scope of heritage studies », *International Journal of Heritage Studies* 7 (4), 2001, pp. 319-338.

Heinich N. *La fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*. Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

Hennion A. « Une sociologie des attachements », *Sociétés* 3/2004 (n^{o} 85), pp. 9-24.

Hennion A. *La passion musicale*. Ed. Le Métailié, 2007.

Ion J. « Engagements associatifs et espace public », *Mouvement*, n°3, 1999.

Kellenberger S. *Pratiques artistiques et formes de la mobilisation politique dans la rue*, thèse de doctorat en sociologie, Paris X, décembre 2004.

Latour B. *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches.* Paris, Éditions Synthélabo, « Les empêcheurs de penser en rond », 1996.

Lawrence D.H. *Apocalypse.* Desjonquères, 2002 [1931].

Le Tirant D. *Femmes à la mine, femmes de mineurs,* Editions du Centre historique Minier, Lewarde, 2002.

Lextrait F. *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires...Une nouvelle époque de l'action culturelle*. Paris, La Documentation Française, juin 2001.

Lextrait F., Kahn, F. *Nouveaux territoires de l'art*. Paris, Sujet/Objet, 2006.

Lussault M. *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace urbain*, Paris, Seuil, 2007.

Maunaye E. (dir.). « Friches, squats et autres lieux », *Culture & Musées* n°4. Arles, Actes Sud, 2005.

Mc Kay G. *Party and protest in nineties Britain.* Verso, 1998.

Ministère de la Culture, Dmd, Note d'orientation, *Politique de soutien aux lieux de diffusion des musiques actuelles,* 7 juillet 1996.

Mongin O. *La condition urbaine, la ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005.

Peguy C. *Clio,* Gallimard, 2000 (1931).

Peroni M. « Ce qui reste de la mine dans la région stéphanoise. La mine faite objet, la mine faite sujet », in A. Bensa ; D. Fabre (dir.), *Une histoire à soi*, Paris, Ed. De la Maison des Sciences et de l'Homme, 2001, pp. 251-277

Pucciarelli D. *De la ruche ouvrière à la ruche alternative. Le rêve au quotidien, les expériences collectives de la Croix-Rousse 1975-1995.* ACL, 1996.

Quéré L.« La structuration de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste » in : Cefai D. , Joseph I. (coord.). L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme, Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 2002, pp. 131-160.

Raffin F. *Friches industrielles. Un monde culturel européen en mutation*. Paris, Ed. L'Harmattan, 2007.

Raffin F. *La mise en culture des friches industrielles – Poitiers, Genève, Berlin. De l'épreuve locale au développement de réseaux transnationaux*. Programme interministériel « Culture, Ville et Dynamiques sociales », Plan Urbain, 1998.

Raffin F. *Les territoires de la culture. Pratiques culturelles et processus de production des espaces urbains.* Ministère de l'Équipement PUCA, Ministère de la Jeunesse et des Sports, Ville de Poitiers, 1999.

Raffin F., « Du nomadisme urbain aux territoires culturels : la mise en culture des friches industrielles à Poitiers, Genève et Berlin », in J. Métral (dir.), *Cultures en ville, ou de l'art et du citadin*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000, pp. 51-68.

Razac O., « La gestion de la perméabilité », *L'Espace Politique* [En ligne], 20 | 2013-2. URL : http://espacepolitique.revues.org/2711.

Rancière J. *Aux bords du politique.* Paris, Ed. La Fabrique, 1998.

Rancière J. *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle.* 10/18, 2004.

Réseaux 2007/2-3 (n° 141-142). 390p. « sociologie des musiques populaires ».

Ribac F. *L'avaleur de rock*. La dispute 2004.

Ruby C., Desbons D. « Des friches pour la culture ? », *EspacesTemps.net*, Travaux, 01.05.2002: http://www.espacestemps.net/articles/des-friches-pour-la-culture/

Savage J. *England's Dreaming. Les Sex Pistols et le punk.* Allia, 2002.

Seca J-M. *Les musiciens underground*. PUF, 2001. pp.137-176.

Souriau E. *Les différents modes d'existence. Suivi de « l'Oeuvre à faire ».* (précédé d'une introduction *« Le sphinx de l'oeuvre »* par Isabelle Stengers et Bruno Latour) PUF, Paris (2009)

(1943).

Stengers I. « Un engagement pour le possible ». *Cosmopolitiques*. N°1, Juin 2002.

Stengers I. *L'invention des sciences modernes.* coll. " Champs ", Paris, Flammarion, 1995.

Stengers I. *Cosmopolitiques. Tome 7. Pour en finir avec la tolérance.* Paris, La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, 1997.

Themanns B. *Comment les marges pèsent sur la conduite de l'action publique ? Le cas des associations Superchampion et Grrrnd Zero*. Mémoire de master 2 de sciences politiques, Université Lumière Lyon 2, 2007.

Thévenot L. "Les investissements de forme", in Thévenot, L. (ed.) *Conventions économiques*, Paris, Presses Universitaires de France (Cahiers de Centre d'Etude de l'Emploi), 1986, pp.21-71.

Thibaud J-P. « De la qualité diffuse aux ambiances situées » in B. Karsenti , L. Quéré (eds), *La croyance et l'enquête. Aux sources du pragmatisme*. Raisons pratiques, ed de l'EHESS, 2004

Tornatore J-L. « Beau comme un haut fourneau » Sur le traitement en monument des restes industriels, *L'Homme*, 2004/2 n° 170, pp. 79-116.

Tornatore J-L. « L'esprit du patrimoine », Revue *Terrain* « Transmettre », n°55, 2010, pp. 106-127.

Tornatore J-L. *L'invention de la Lorraine industrielle. Quêtes de reconnaissance,politiques de la mémoire*. Paris : Editions Riveneuve, 2010.

Vanhamme M., Loubon P. *Arts en friches, "Usines désaffectées, fabriques d'imaginaires"*. Paris, Editions Alternatives, 2001.

Varrod D., Dutilh A. *Rapport de la Commission Nationale aux Musiques Actuelles à Mme Catherine Trautman, ministre de la culture*, septembre 1998.

Volume ! , numéro 9.1 et 9.2, 2012.